



**Litteraturens ting. Træf - træffet som litterær funktion. Litteraturens ting
100 - 100 træf i dansk litteratur 1956-2013**

Høgh, Søren Langager

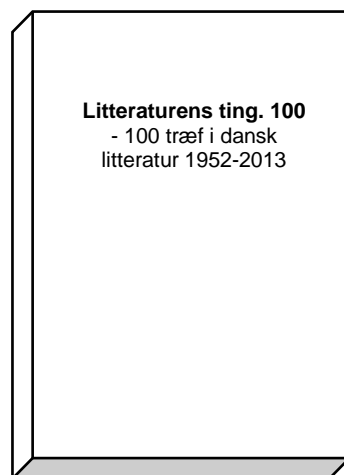
Publication date:
2013

Document version
Tidlig version også kaldet pre-print

Citation for published version (APA):

Høgh, S. L. (2013). *Litteraturens ting. Træf - træffet som litterær funktion. Litteraturens ting: 100 - 100 træf i dansk litteratur 1956-2013*. Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet.

Litteraturens ting. 100



Litteraturens ting. 100

– 100 træf i dansk litteratur 1952-2013

Ph.D.-afhandling - ét af to bind - ved Søren Langager Høgh

Vejledere: Erik Skyum-Nielsen (Københavns Universitet) og Bjørnar Olsen (Universitetet i Tromsø)

Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab

Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet

Indleveret 30. august 2013

Forsidefoto taget af SLH, *K. & P. Variety store*, College Street, Toronto

Indhold

Litteraturens ting. 100

[.] Ofte stillede spørgsmål (vii)

[A] Tingets litteraturhistorie? (13)

Litteraturens ting giver anledning til at anskue litteraturhistorien på ny. Ved at flytte anskuelsesplatform **Fra oppositioner til propositioner (15)** genforhandles positioner og fraktioner, bl.a. **Foto og konkretisme (16)**, og nye forbindelser anslås. Således lægges de første sveller frem mod en endnu urealiseret **Tingets litteraturhistorie (18)**.

[B] 100 træf (21)

Ingentingenin, Lighter, Kaffemaskine, Sofa, Abrikostræer, Tændstikæske, Lysetage, SæbeSpade, Søm, Dametaske, Tornado, Rumsb, Strømpe, Dødsbo, Havegrill, Te, Ur, Strygejern, Himstregims, Cykel, Tegnestift, Bestik, Tropehat, Øreklips, Skæppe, Sne, Radise, Frottéhåndklæde, Negerpik, Brummstein, Kartoffelskål, Löjrom, Flaske, Danmark, Lænestol, Banan, Fadøl, Dør, Briks, Flise, Gevær, Gummisko, Tændstikker, Frimærke, Mejsel, Tobak, Målebånd, Tøjklemme, Hale, Radiator, Askebæger, Gulvspand, Sikkerhedsnål, Vækkeur, Hyacint, Seng, Vintertræer, Sort dragt, Dannebrog, Lysestage, Damestråhat, Teaktræ, Sav, Kaffekop, Risskål, Ting på rejse, Brosten, Engleisser, Bord, Bestik, Kniv, Koldt vandshane, Opvask, Overflødigshorn, Hund, Hegnskopper, Tog, Kørestol, Æg, Kakkelovn, Ske, Badekar, Vinprop, Hund, Træmand, Parade, Tingen selv, Tut, Menneske, Møbler, Skuffe, Plasticpose, Huggeblok, Lyóngade, Emne, Kisteskaft, Ørentvist, Støvsuger, Finske bjerge.

Litteraturliste (204)

Abstract, english (210)

Indhold

Litteraturens ting. Træf

[.] Forord -6

[1] Tingene vender tilbage (15)

Vi begynder med at vise, hvorfor tingen er blevet er **Fremmed ting (20)**. Via **Den tyske skole (22)**, **Den tyske efterskole (25)**, **Den franske skole (26)** og **Den sociale (høj)skole (28)** følger vi tingenes negligering i det 20. århundredes idéhistorie frem til en position, hvor **Tingene vender tilbage (29)**

[2] Hvad er en ting? (31)

Vi introducerer tingenes samhörighed med mennesker gennem Ole Worms tingshåndtering, der er **Porøst, fast (37)**. Worms sondringer ajourføres med etableringen af en fladontologi, hvor **Alle er inviteret (42)** og hvor forfatningsaftalen lyder: **Ting før objekt (46)**. Vi argumenterer for at benytte **Ting i stedet for objekt (50)** og efterlader med Bruno Latour **Den vanvittige idé (54)**, at natur er adskilt fra kultur. Vi slutter i en **Tingsetik (58)**, som påkalder sig opmærksomhed i en dobbeltside ontologi af **Substans og netværk (61)**.

[3] Hvad er litteraturens ting? (63)

Skal vi række mod ting i litteratur, må der en vis villet naivitet til. Vi kalder det **Hasarderet, fjollet (66)**. Repræsentationslogik kløver verden og skaber en **Sprogets (be)grænse (69)**, hvorfra ingen veje fører ud. Vi foreslår at reansamle verden i begrebsparret **Tib/Tub (71)**. Herfra kan vi optælle en række ontografiske funktioner, nemlig **Dragning (76)**, **Charme og humor (78)**, **Metafor og prosopopeia (79)**, **Latour Litani og Eksploderet synsvinkel (80)**, **Kedelig og sammehed (83)**. Vi genbesøger J. L. Austins idé om at **Gøre ting med ord (84)** for at ramme **Præsentifikation (88)** og dens logiske modsætning **Absentifikation (91)**.

[4] Metodiske overvejelse (95)

Tingene opfordrer os til at tænke litteraturstudiet anderledes. Vi søger ikke snorlige kongerækker men en **Spinning the globe (99)**. Vi stiller spørgsmålet **Sortering eller ej? (104)** i stedet for at sortere pr. refleks og opstiller en læsning, der er både **Tæt og løs (107)**. Endelig forholder vi os til litterære genstande, der er **Uden for litteraturens ting (111)**.

[5] Træf (119)

Tingenes ontologiske og ontografiske værensformer forsamles i træffets protokol.

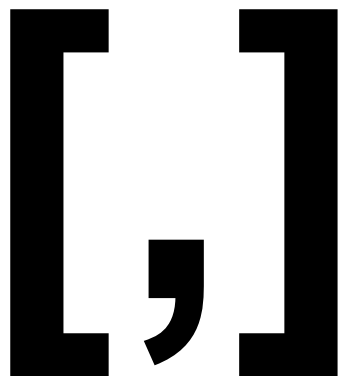
Ordbog over træffets protokol (127)

Litteraturliste (131)

Resumé, dansk (137)

Appendiks: Udvalg af analyserede tekster (138)

⊙ i analysernes 'hoved' markerer de tekster, appendikset bringer



Ofte stillede spørgsmål

Herunder svarer vi helt kort på en række af de grundlæggende spørgsmål og indvendinger projektet har mødt under sin tilblivelse. Forhåbentlig vil disse udredninger udrydde basale misforståelser. Vi opfatter ikke disse spørgsmål og svar som et værn mod kritik. Vi håber at læseren vil stille andre, flere, klogere spørgsmål. Opsatsen her skal snarere modtages som en læserstøtte eller et fundament for overhovedet at starte en videre dialog på et nogenlunde kvalificeret grundlag.

I) Hvilken litteraturteoretisk skole tilhører *Litteraturens ting*?

Litteraturens ting er et udpræget tværdisciplinært forskningsprojekt, der er inspireret af en lang række vidensdiscipliner, bl.a. den litteraturvidenskabelige. Viften er bred for tingenes skyld. Det betyder, at vi ikke benytter en færdigpakket litteraturforståelse, men lufter grundigt ud her, og lader filosofi, sociologi, arkæologi mfl. blande sig og være meddefinerende for vores forståelse af litteratur. Omvendt står vores tilgang i dyb gæld til - og laver på ingen måde definitive brud med - den nykritiske *nærlæsning* eller *slow reading*; poststrukturalismens opgør med dualitetstænkning, lineær stringens, målrettethed og litteratur som et udtryk herfor; marxismens fokus på ideers og magtforholds historiske og materielle dybdestruktur; den meget brede drejning mod verden i form af det sociale, politik, køn, race, identitet mv., som vi har set i 90'erne og 00'erne. Fra disse forskellige positioner fraregner vi et autonomt æstetikbegreb, forestillingen om en sluttet sprogverden udenfor noget, der angiveligt er indenfor, afskrivning af abstraktion, spekulation mv. og endelig en overdreven fokusering på det menneskelige.

II) Hvorfor 100 ting, er det ikke overfladisk?

Tallet 100 er arbitrært. Det er valgt for at inkludere mange ting uden samtidig at give afkald på en vis overskuelighed. 100 en stor mængde, der tillader tilfældigheder og utilsigtede forbindelser at vise sig. Endelig vælger vi mange ting frem for få for at bremse antropocentriske præferencer. Vi vil tvinge en diversitet og en heterogenitet frem i og med kvantiteten, og dermed flade ontologien ud. Det er klart, at vores 100 analyser hver især vil tage sig mere overfladiske ud, end eksempelvis 10 analyser af eksemplariske ting i litteraturen ville have gjort. Vi vinder til gengæld muligheden for at nå ud i ellers lukket land: Reduktion er ikke det samme som præcision.

III) Handler litteratur kun om ting?

Nej, det mener vi ikke. Handler litteratur kun om mennesker, kunne vi spørge tilbage? Vi mener at litteratur handler om alt under solen, og giver plads til humane såvel som non-humane aktanter. Vores indfaldsvinkel er ikke et angreb på en antropocentrisk litteraturopfattelse (den ser vi intet galt ved), men snarere en påpegning af dens begrænsninger. Vi slår et slag for dét som lades ude, når man gør studiet af litteratur til et studie af menneskelig relevans. Selv spørgsmålet kan være eksempel på antropocentrisk bias: Litteratur

handler om ting, nuvel, men *ting handler* også selv i litteratur. I førstnævnte formulering henvender litteratur sig kun til mig, mens litteratur i sidstnævnte formulering henvender sig bredere til tingen selv, til andre ting, til *mig*.

IV) Er "ting" ikke et slapt begreb, der dækker over det meste, hvilke ting drejer det sig om?

Vi benytter begrebet *ting* i forlængelse af Heideggers og Latours brug. Begrebet har sin styrke i sin dobbelte etymologi som både *en ting* (genstand) og *et ting* (beslutningstagende forsamling). Sagt med andre ord befinder ting sig i et spændingsfelt mellem et fikseret faktum adskilt fra os og et anliggende i stadig forhandling og tilblivelse med os. Den lange serie af ting, som bliver præsenteret her, er udvalgt fordi de deler denne dobbelte ontologi, og altså ikke fordi de har en bestemt funktion, placering, størrelse, materialitet. Litteraturen er et givtigt sted for udfoldelsen og åbningen af den enkelte tings engagementer med humane såvel som non-humane aktanter. Litteratur muliggør og inviterer til, at vi indoptager den respons, der kommer fra ting.

V) En hund et dyr, men er den en ting?

Ja. Vi undgår netop termer som *objekt* og *genstand* for at få et begreb, der ikke står i modsætning til levende skabninger – planter, dyr, mennesker. Ting er ikke menneskets negativbillede. Ting skal forstås som den situation, hvor det non-humane er lukket ind i (det vi umiddelbart forstår ved) det menneskeliges horisont. En hund kan fint optræde i sådan en situation.

VI) Antropomorfisme er antropocentrisk. Skal vi ikke helt lade tingene være?

I *Litteraturens ting* skelner vi skarpt mellem antropomorfisering og antropocentrisme. Det første er (paradoksalt nok) et udtryk for en flad ontologi, hvor det (vi umiddelbart opfatter som) menneskeligt er uddelt, uddelegeret til ting. Det sidste er udtryk for det modsatte, en hierarkisk ontologi med menneske i midten og ting i periferien. Spekulationen i, hvordan ting relaterer sig til andre ting uden for menneskelig fatteevne, opfatter vi som antropomorfisering, men ikke som antropocentrisme.

VII) Hvor er det politiske engagement?

Forholdet mellem subjekt og objekt, mellem menneske og ting har væsentlige politiske implikationer. Vi slipper ikke ansvaret når vi studerer ting i stedet for verdens uretfærdighed. Tværtimod er verdens uretfærdighed nært forbundet med den måde, mennesker omgås den såkaldt eksterne verden på.

VIII) Kan ting træffe uden for litteraturen?

Jo, det kan ting godt. Vi undersøger specifikt, hvordan ting træffer i litteratur, men kan sagtens forestille os udvidelser til andre medier. Dog vil vi hævde, at litteraturens særlige non-sensoriske propositioner til verden, kan vise sig gunstige i forhold til artikulation ting.

IX) Hvorfor sættes tidsgrænsen ved 1952, Erik Skyum-Nielsens fødselsår, er det ikke useriøst?

Afgrænsningen er fastsat for – demonstrativt, nuvel – at markere, at ting er til stede i litteratur til alle tider og at »min« afgrænsning netop er »min« og ikke litteraturens tings. I respekt for tingenes massive og mangfoldige udbredelse og i accept af vores begrænsede formåen, afgrænser vi vores studie tidsligt, geografisk og numerisk.

X) Hvordan definerer du litteratur?

Hovedformålet med *Litteraturens ting* er at beskrive tingenes tilstedeværelse i litteraturen og ikke at definere, hvad litteratur er og ikke er. I samklang med hele projektets grundpræmis, breder vi os over så stort et udsnit, af det, vi normalt forstår ved litteratur, nemlig lyrik, novelle, kortprosa, konkretlyrik, roman. Vi medregner desuden også sange, essays, paratekst og børnebøger. Mangfoldigheden skal give det bedst mulige billede af tingenes litterære liv.

XI) Hvad undersøger *Litteraturens ting* primært? Ting, filosofi om ting, litterære beskrivelser af ting eller noget helt fjerde?

Litteraturens ting undersøger primært litterære beskrivelser af ting. En af afhandlingens kongstanker er imidlertid, at der ikke nødvendigvis er et afgørende skel imellem *litterære beskrivelser af ting* og *ting*. Læsningerne af litteratur er inspireret af og videreudvikler filosofi om ting.

XII) Forveksler og sammenblander *Litteraturens ting* ikke »din« fascination ved litteratur med litteraturens ting?

Tag ikke fejl: Litteratur kan tryllebinde. Hvorfor skulle vi skjule den enorme fascinationskraft, der ligger i litteraturen? Hvorfor skulle vi skjule begejstringen? For at nå et objektivt, gråt akademisk leje? Vi forsøger med alle midler at bibeholde litteraturens ting, sådan som de er: åbne, vibrerende, bestandigt forskydende. Lad os slå fast, at artikulationen af ting viser sig som et særligt hjørne, hvor det litterære udtryk sprudler. Litteraturens ting korreponderer med entusiasme. Ja, vi begejstres. Ja, vi finder det spændende, men det var vel netop derfor vi i første omgang gav os til at undersøge sagen?

[A]

Tingets litteraturhistorie?

Hvis jeg siger "Verden er mennesket", vil jeg altid opnå syndsforladelse; men hvis jeg siger, at en ting er en ting og mennesket blot mennesket, bliver jeg straks kendt skyldig i en forbrydelse mod menneskeheden.

Forbrydelsen består i at bekræfte, at der eksisterer noget i verden, som ikke er mennesket, som ikke henvender noget tegn til det, som ikke har noget som helst tilfælles med det.

(Robbe-Grillet 1965: 49)

Hvad siger du
koblingspedalen?

(Rifbjerg 1960: 30)

Inden vi dykker ned i analysernes regionale ontografi, er det på sin plads med en snert af overblik.

Vi ønsker ikke (og magter ikke) at samle analysernes strittende udsagn i en samlet pointe eller konklusion. Vi ønsker derimod at foreslå en række – strengt provisoriske – ansamlingssteder, hvor dansk litteraturhistorie slår sig, når vi læser den med et tingtvt blik. Tingene i litteraturen er mange. De er der på rigtig mange måder, og disse måder kan kombineres med hinanden til endnu flere måder. *Litteraturens ting* er en myretue af flimrende bevægelse, hvor tingene samler sig i et ting. Det non-humanes del af kagen bliver skåret, og ting gives lejlighed til at udfolde sig i et bredt spektrum af værensrelationer.

Tingenes tilstedeværelse i litteraturen er mangfoldig. Det er den først og fremmest i sin kvantitet. Der er ting overalt. Bestemmelsen af den blotte men massive tilstedeværelse har været et primært mål for os fra projektets start, og det mål har vi forsøgt at indfri i 100 (og ikke 10) analyser. Analyserne dokumenterer, at tingene er kvantitative medaktanter i nyere dansk litteraturhistorie. Tingene er også tilstedeværende i en anden forstand. De er ikke entydigt tamme, døde, passive, ensartede, inferiøre objekter, der finder sig i levende, frie, aktive, individuelle, centrale subjekters skygge. Tværtimod er de selv en del af udvekslingerne og forhandlingerne. De er forunderlige rariteter med på tinge.

Vi vil se, at tingene kan konsolidere en tabserfaring – ikke tragisk eller følelsesladet, men snarere nøgternt tilkendegivende. Bestikket er en metafor for bruddet mellem to mennesker i Pia Juuls novelle *Nyt bestik* (#71), men det taber ikke sin materielle oprigtighed og er *med i* beslutningsprocessen. Bestikket overlever som bestik. I Tomas Thøfners essay *Punktum* (#15) er dødsboets konkrete overflødighed ikke en medaktant, men tværtimod en prosaisk måde at omgå det ubærlige på, mens vi i Christina Hesselholdts *Hovedstolen* (#40) ramler ind i en tilsvarende afkoblet liste af de ting, faren tog med sig efter skilsmissen. Både (#15) og (#40) benytter Latour litani som ontografisk figur: Den sprinklende, festlige, opstemte og udvidende karakter, som Bogost også forbinder med Latour litaniet, modsvares af en sørgmodig tyngende fornemmelse, der hænger i det tabte livs efterladenskaber. Også i Anders Bodelsens *Pointen* (#91) finder vi en melankoli i flyt-

telæsset, mens Peter Seeberg i *Testamente* (#24) iblander dødens weltschmerz en dødsboets charme, og dermed sætter varmblesere op i kulden og tænder kulørte lamper i mørket. Tingene fungerer her som mediatorer mellem litteraturhistoriske positioner som (ikke overraskende) 90'er-minimalisme og Peter Seeberg men inkluderer videre (og mere overraskende) også nyrealisme og sagprosa.

Hermed føres vi videre til en feststemt plathed, som vi finder i andre hjørner af litteraturens ting: I Shubiduas *Vuffeli-vov* (#85) er hunden påskud for en fjollet humor, der opholder sig ved dyret på en nærmest perverteret proksimal måde, mens Dan Turèlls tekst *Økologisk* (#26) i en tilsvarende ukultiveret tone udtrykker samhørighed og omsorg for en skæppe. Simon Grotrians digt *Frimærke* og Klaus Rifbjergs *Nygift*, (#45) og (#55), laver tilsvarende koblinger mellem humor og omsorg for ting. Den blotte gengivelse af en tændstikæske i Vagn Steens konkrete tekst *Tændstikæskedigt* (#6) giver en anden effekt, nemlig indtrykket af tændstikæskens fysiske oprigtighed. Tændstikæsken på papiret ryster Tibs forhold til Tub. I en ækvivalent træfning overstyrer Per Højholt betydningen af anførselstegnene omkring en seng i kortprosa teksten *fra En dag med livet som det mindste onde* (#57). Den vulgære *Negerpik* i Maja Lee Langvads titelløse tekst (#30), benytter en grotesk humor til at åbne en gummifortøjning eller politiknippel mod omverdenen. Her er kniplens humor en paradenedbrydende indgang til genforhandling af de raciale og identitets-specifikke temaer, bogen i øvrigt behandler. (#30) korresponderer således (og ikke overraskende) med bananen i Mette Moestrups *Sandt/falsk*-tekst (#37). Endelig etableres der en humoristisk men dybsindig proposition fra risskålen i Klaus Høecks titelløse digt (#66) i kraft af enjambementet midt i ordet *fundet*. Tingenes humor bevæger sig således i litteraturen i et spektrum fra den laveste plathed til en genuin form for ontologisk erkendelse.

Fra oppositioner til propositioner

Aldrig så snart har litteraturens ting fået smilet frem hos læseren, før det slår tilbage i en tragisk og dybt smertefuld grundtone. Der findes vel næppe noget mere trivielt og undseligt end en tøjklekke? Sådan som den artikuleres hos Palle Jessen (#49), er klemmen imidlertid sted for et forundringsmøde, hvor funktionel materialitet og sjælelig opløsning finder sted. Tøjklekken træffer i denne smertelige overgangsrite i form af tøjklekke mellem humant og non-humant. I Peter Seebergs firben-fortælling (#50) sker en tilsvarende

oversættelse mellem zoologi og eksistentiel krise, mens frimærket i Simon Grotrian digt *Frimærke* (#45) i sin materialitet fremsætter ensomhedens mørke.

I litterære værker, hvor tingene træder frem i det samlede billede, eller i det mindste ikke holdes tilbage i den grå baggrund, finder vi signifikante organiseringsprincipper, hvori det aleatoriske får lov at klinge med. Mest radikalt er den udfoldede og vidt førte systematik i Klaus Høecks *Palimpsest* og *Hjem* (#3) og (#35), men også i Inger Christensens *Alfabet* (#5) og i Jytte Rex' *Kvindernes bog* (#59) finder vi en vis korrespondance mellem på den ene side manglen på værditilskrivning af visse "interessante" eller "væsentlige" værensområder og tilsvarende nedskrivning af andre "uinteressante" eller "betydningsløse", og på den anden side en spatieret og intensiveret ansamlingsstruktur. I den usystematiske zigzag i (#59) er der plads til den specifikke ting og dens charme, mens de strengt og strengest disciplinerede ordener hos Christensen (#5) og Høeck (#3), (#35) byder en større emfase på propositioner omkring tingen. Peter Adolphsens roman *Brummstein* (#31) er et eksempel på, at *det vigtige, det interessante, det væsentlige* måske slet ikke er så vigtigt, interessant og væsentligt, hvis en ting bestemmer plottets fremdrift?

Der sker udvekslinger på tværs af gængse litteraturhistoriske skel mellem systemdigting og kvindelitteratur, mellem hård maskulin matematisk/teknisk frembusen og blød og blævrende feminin ordflo. Indenfor i litteraturens ting kommer demarkationslinjer som disse til at se præcis så mærkværdige ud, som de måske er? I hvert fald bringes de fra en position, hvor de var i opposition, til en placering, hvor de udveksler erfaringer og rent faktisk har noget at tale sammen om. Opposition i ental erstattes af propositioner i flertal. Endvidere kommer Christensens sirlige systemlyrik til at stå i skyggen af Høecks langt mere komplicerende, velartikulerende, eksploderende systematik (ker), hvilket foreslår en genforhandling af den vægtning de to forfatterskaber har i eksisterende litteraturhistorier.

Foto og konkretisme

Også fotobøger er signifikante. I kombinationen med tekst som hos Lene Adler Petersens *Ting* (#54) og Peter Seebergs *Ting der måske forsvinder* (#94), hvor udvekslingen mellem tekst og billeder lukker tingene op i stilfærdig kedsomhed. Jakob Martin Strids karikerede forstørrelse af genstandenes profiler i *Da lille Madsens hus blæste væk* (#12), trækker der-

imod tingen frem i dens charme og gør deres tingslighed spændende. Endelig har vi digteren Christian Yde Frosthols fotodigtbog *Things left behind* (#93), hvor tingenes sørgmodige *withdrawal* artikuleres i værkets ord- og kontekstsløse limbo, ligesom det pludselige (og eksakt undtagelsesvis) ordløse fotoindstik i Hans Otto Jørgensens *Springer* (#77) lader gårsdagens landboassemblage træffe i proksimitetens detaljerigdom. Omsorgen for ting i og med dens oprigtighed er fremtrædende i fotografiets nænsomme nonverbale benævnelse af tingen, og fotografiet er således inkluderet i litteraturens ting.

Fotogrupperns artikulationer forbinder sig med de konkretlyriske tingstræf, Hans-Jørgen Nielsens *dannebrog* (#60) og *sne* (#27), Vagn Steens *KNALV KNOLV* (#18), *Tændstikæskedigt* (#6), Klaus Rifbjergs bon-tekst (#38) og til dels Niels Lyngsøs *Stof* (#78) og Dan Turèlls [(#88), (#67), (#26)] og Peter Laugesens (#76) skrivemaskinesatte og håndskriftfaksimilerede tekster. Snapshotfotografiets kedelige sammehed bliver udfordret af konkretismens humor og *misuse value*, idet bogstaver bruges visuelt alt imens grafisk gengivelse bruges tekstuel. Hos Nielsen (#60) er sammeheden til eksempel forvrænget fra (drømmen om) 1:1-gengivelse til en gentagelse af det samme røde ord.

Ved siden af de stumme grafiske artikulationer i litteraturens ting, har vi en række tekster, der benytter forvrængede og før-semantiske bogstavfølger, i en form for skriftsproglig volapyk. Hos Klaus Høeck i (#7) bryder det, Frederik Stjernfelt kalder "et overskud af bogstaver eller ord [...] bogstavaffaldet [...] en fremmed og ulæselig stemme" (Stjernfelt 2008: 13) ind i canzonens formfuldendthed. Tilsvarende forjuppet fremdrift sætter sig bremsespor i Per Højholts tekst fra *Turbo* (#92). Mens *ordaffaldet* hos Højholt og Høeck åbner tingen op i en eksploderet synsvinkel, anfører det i Jørgen Leths dobbelttekst *Min påklædning/Min påklædnink* (#29) en lukning af tingen gennem dens charme ned i dens *withdrawal*. Det onomatopoietiske *snirf*, *snirt*, der udsendes fra mødet mellem en gummisko og asfalten i Klaus Rifbjergs digt "Haandbold" (#43) samt det tilsvarende *gnirk*, *gnirk*, fra et sammenrullende målebånd i Palle Jessens digt "Målebånd" (#48) er to andre varianter af den umælende kommunikation, ting har i litteraturen – her med proksimitet som ontografisk pejling.

Således umærket af, at vi har forfattere fra hver sin side af modernismekonstruktionens gespenst, træffer tingene, når sproget bryder sammen. Eller *bryder sammen* er så meget sagt: I de fremstillede eksempler fungerer sproget netop, upåklageligt og i vigør. Det sker blot på nogle fremmede, ulæselige, ikke-fortolkelige, aleatoriske præmis-

ser, der strækker sig mod det non-humane. *Litteraturens ting* fremviser endog ting, der forsøger at flygte fra rollen som anliggende. Vi kan efterspore litterære eksempler på reduktion af propositioner midt i det ting, der vil øge og kun øge dem. Det gøres med brug af en udfoldet omsorg for ting. I Klaus Rifbjergs digt "Frihavnen" (#63) har vi således en stabel med teaktræ, hvem digtet forsvarer mod relationsforbindelser mellem den og mennesker. På tilsvarende vis har vi i Per Højholts spadedigt "er en spade" (#9) en puslen om spadens oprigtighed, sådan som den er placeret lunt og beskyttet mod faretruende opblomstring og betydningstilskrivning i garagens mørke.

Tingets litteraturhistorie

Det synes oplagt at forsøge en kalibrering af litteraturens ting imod en fremtrædende forfatter i tingskollektivet. Tag Klaus Rifbjerg, der er repræsenteret i 9 træf (#2), (#8), (#38), (#43), (#55), (#63), (#68), (#73) og (#95) og således massivt til stede. Rifbjerg er for længst blevet placeret først som kulturradikal helt i konfrontationsmodernismens indtog og fremtromlen og senere som hegemonisk skurk i modernismekonstruktionens (afslørede) komplot. Litteraturens ting giver anledning til at, vi for en stund sætter denne rubricering af (den tidlige) Rifbjerg på standby og i stedet læser Rifbjerg på ny. Rifbjerg indgår her *sammen med* og ikke i *opposition til* litteraturhistoriske fraktioner (kvindelitteratur, 3. fase modernisme, en ikke-modernistisk linje med Laugesen, Høeck, Turèll (se Borup 2005), arena-modernisme (se Rasmussen 2012) mv.).

Det Rifbjergs 9 samtalestykker fortæller, er en anden historie end den vi kender. Her er der ingen *konfrontation* med omverdenen med konnotationer til konflikt og sammenstød af parter i krig. Her er tværtimod forundringsmøder, samtaler, medieringer mellem menneske og ting i ét og samme rum. Det er proksimitet, humor og charme snarere end det er krise, fremmedgørelse og frontalsammenstød, der karakteriserer fadøl, gummisko, lighter, sæbe, vækkeur, brosten, koldtvandshane og Lyongades måde at være ting på. En ny betegnelse, som tog højde for indvendingerne mod *konfrontationsmodernismen* beskrevet her, kunne være *charmmodernisme*.

Sådan et begreb ville imidlertid ikke rykke særlig meget, blot flytte lidt rundt på *måden* Rifbjerg er modernist på. Tilfældet er (som vist i [B]), at Rifbjerg er sammen med de såkaldt oppositionelle fraktioner i 60'erne og 70'ernes danske litteratur og fremviser en udstrakt samhørighed mellem ting og menneske – brostenene springer, vækkeuret elskes,

lighteren er en fremhævet aktant i narrativet osv. Det er for dristigt at påstå, at Riffbjerg *aldrig har været moderne*, aldrig har kunnet/ønsket at skille natur fra kultur, ting fra menneske, for at parafrasere Latour. Det vi derimod kan, er at påpege Riffbjergs bredde. Han er mere og andet end modernist. Han er også træffets ven. Sammenligner vi med Ole Sarvig eller Otto Gelsted (se [4]) synes det evident, at vi her finder en tydelig eksekveret adskillelse af *os* og *det* i de tunge metaforer. Her har vi modernisme. Hos Riffbjerg har vi ting. Vi er helt på linje med Anne Borups fyndige undertitel "Ud af modernismen – ind i litteraturen" (Borup 2005), men vi er ikke enige i, at Riffbjerg så entydigt kan rubriceres som modernist, og dermed heller ikke i, at hans litteratur er det, *vi skal ud af*.

Litteraturens ting anskuet som en *Tingets litteraturhistorie* er et forslag til – i det mindste for en stund – at bremse den kritiske og oppositionelle forhoppelse på modsætninger i forhold til litteraturhistorieskrivning. Således er den bevægelse, der sker omkring Erik Skyum-Nielsens nulårs fødselsdag, ét af mange elementer i et sammensat udspring for de tingenes linjer i dansk litteraturhistorie, vi skal undersøge nu i 100 analyser. Linjer der ad snørklede omveje fører frem til vores samtid med Morten Chemnitz' digte i *Inden april* (#58), Peder Frederik Jensens roman *Læretid* (#64) og (#96), Josefine Klougart's erindringsroman *Stigninger og fald* (#17), Tomas Thøfners døde-essay (#15) og Amalie Smiths samling *I civil* (#100). Her finder naturen i baghaven, værktøjet i bådebyggereskuret, teen nede i gulvbræddernes sprækker, elkørestolen på en grussti i Stentofte og de finske bjerge sig til rette med stor, træffende selvfølgelighed.

[B]

100 træf

Nu titte til hinanden de favre blomster små,
de muntre fugle kalde på hverandre;
nu alle jordens børn deres øjne opslå,
nu sneglen med hus på ryg vil vandre.

(B.S. Ingemann 1837)

#1 entingenti

Fundet i collagebogen *Volumen*, Per Højholt (1974) ©

Størrelse: ingen Farve: ingen Materiale: ingen Placering: ingen

Træffets karakter: metafor netværk withdrawal oprigtighed draging

Opslaget med den forstørrede konkrettekst, lad os i mangel af bedre kalde den "entingenting", fra Højholts monstrøse fotobog *Volumen*, er den aksiomatiske træfning for *Litteraturens ting*. Både i pragmatisk forstand, da det var her ideen til hele projektet blev antændt, og i en paradigmatiske forstand, da det er en syl (grafisk såvel som semantisk) ind midt i tingenes sære egenverden – in medias res.

Teksten, som demonstrativt er trykt helt ud til og ud over sidens kant, består af en umiddelbart simpel, triviell, seriel, mellemrumsløs gentagelse af den kategoriske bestemmelse og det kategoriske substantiv *tingen*. Opsætningen med for meget sammenpresset skrift på for lidt plads laver en form for konkretlyrisk parodi på metaforen*, som Højholt som bekendt havde et meget anspændt forhold til. Det er metaforens mekanik – sammenstillingen af to *ting* – der her tages på ordet. *Tingen* presses sammen med *tingen*. En kategorisk, uspecificeret *ting* bringes til at røre en kategorisk, uspecificeret *ting* både vandret på linjen og lodret mellem linjerne. Vi ser stabler og kæder af *tingen* i et visuelt netværk.

Enhederne – *tingen* – optræder imidlertid ikke som aktanter eller *vibrant matter*. Vi ænsrer ingen vitalitet, intet liv. Tværtimod oplever vi en kompakt stivnen, en maskinel bortvendthed, en fremmed og gold repetitionsøvelse, der aldrig når ud af stedet eller for den sags skyld frem. Nok fremviser *tingen* i Højholts artikulation sin individuelle placering i et uafgrænset netværk* af relationer til andre ting. Men ikke uden samtidig at fremvise sin anden side; den efemere, tilbagetrækkende densitet uden for relationerne: *Tingen* er offentlig, *for os*, og *tingen* er uopnåelig, uforståelig *for sig selv*. *Tingen* er ingenting.

Der hviler en klaustrofobisk, desperat, stemning over teksten. Det som om en mur er ramt, og al videre færdsel annulleret. Festen er slut, her er *ingen tingen*. Konklusionen om at metaforen er falsk, at *tingen + tingen* bogstaveligt talt er *ingenting*, ligger snublende lige for: Hvad vi har her er blot en kvik grafisk versionering af den pointe, som Højholt har bragt til torvs igen og igen: Metaforen foregøgler forenende, afsluttet sammenhæng, som først og sidst er en illusion.

Vi mener teksten har mere at sige. Idet den fremtrædende *tingen* er manifesteret i en naturlig, ja i den sammenpressede tekstblok kausalt forklarlig, forlængelse af, det tilbagetrukne *ingenting*, synes det med teksten fuldstændig oplagt IKKE at skelne mellem *tingen* og *ingenting*. I disse kæder og stabler træffer en lukket, bastant og hermetisk tingsverden os. *Ingenting* bliver noget. *Ingenting* er den tings forside, den mangel på samspil, som tingene viser hinanden indbyrdes, *withdrawal** med andre ord. Det humane subjekt glimrer (på lige så bogstavelige betingelser som tingene er tilstedeværende) ved sit fravær, ved sin overflødighed. Her er kun *tingen* og *ingen*. Korrelationen mellem subjekt og objekt er endevendt, og en tings oprigtighed*, møder os her som en vedholdende fascination: *tingen er tingen er tingen er tingen*.

Den monotone hamren med *en ting*, den maskinelle gentagelse, den repeterende listeførelse af ét og det samme udgør en dragning* mod denne fremmede og lukkede oprigtighed, der aldrig kan blive vores og netop derfor tiltrækker os. Det sært alenestående og umotiverede ophold ved *tingen* er et tings verdenskort, en kortlægning af tings metafysik. Denne metafysik står ikke i opposition til det konkrete, men er det fysiskes ontologi. *Vi* er udenforstående. *Det*, derimod, er en kryptisk og tillukket men selvopretholdt tingsverden; en tings *withdrawal**.

I et essayet *Jeg har ingen barndom* fra 1968 flasher Højlholt den udtalte tingsopmærksomhed, som vi nedenfor vil støde på igen. I Højlholtsforskningen har dette felt stået i skyggen af metaforkritikken:

Man stiller det bestemte krav til landskab, huse, steder og ting, at man skal kunne opleve dem i dobbeltperspektivet nu/før. Dette krav afvises ganske naturligt af tingene: Ting vil opleves NU, de sætter sig imod ethvert forsøg på at indsætte dem i historiske sammenhænge. Man kan se, hvordan der ser ud nu, hvordan der er – men hvordan der var, kan man bare huske. Desværre forandres tingene jo ikke af vor viden om dem. De er hjælpeløst sig selv.

(Højlholt 1994: 166)

Volumen-træfningen korrigerer og skærper formuleringen, idet *tingen* her end ikke vil opleves. Ikke nu. Ikke før. *Tingen* sætter sig imod enhver form for human såvel som non-human udveksling og fremstår som "hjælpeløst sig selv". Når blikket løber ned over stab-

lerne og kæderne i *Volumen*-teksten bringes vi i tvivl om, hvem der er den hjælpeløse – tingene breder sig, og det ser ud, som om de har det fint uden os.

#2 Lighter

Fundet i romanen *Arkivet*, Klaus Rifbjerg (1967)

Størrelse: lille **Farve:** blank **Materiale:** blik **Placering:** bukselomme

Træffets karakter: **proksimitet** **aktant** **humor** **Tib/Tub** **oprigtighed** **uigennemsigtighed**

Der skal skrives en festsang til firmafesten i det arkiv, som er omdrejningspunktet i Klaus Rifbjergs roman *Arkivet* (Rifbjerg 1967). I en for romanen karakteristisk selvunderminerende sætningsbygning lyder det om hovedperson og sangskriver Rane:

hvis tingene skulle være morsomme eller bare lidt frække, måtte de jo være rigtige. Det drejede sig først og fremmest om at få tingene til at blive rigtige eller sande. Hvis de var det, og folk hørte dem, kunne de ikke lade være med at grine. Folk havde sans for hvad der var rigtigt i hvert fald i sange.

(Rifbjerg 1967: 102-103, min understregning)

Selvom *tingene* her tydeligvis er brugt i den afledte betydning *et udefineret forhold*, og ikke i betydningen *genstande*, så hænger sidstnævnte betydning ved – ikke mindst set i lyset af tingenes eftertrykkelige tilstedeværelse i romanen. Hvad vil det sige, må vores spørgsmål være, at *få tingene til at blive rigtige eller sande*? Det antydes allerede, at svaret er forbundet med "det morsomme eller bare lidt frække". Kigger vi ud i *Arkivet* virker romanens svar som umotiverede, pertentligt overdrevne og først og fremmest sære ophold ved umiddelbart ligegyldige, perifere ting. En bliklighter, som de to arkivmedarbejdere bruger, når de i smug ryger cigaretter i arkivets kælder, iscenesættes på følgende måde:

Rane tog en cigaret og ventede på at Mark skulle tænde den med sin lighter. Mark tog selv en cigaret og satte den i munden. Så klappede han æsken sammen og lagde den tilbage i mappen. Han rodede med

højre hånd i kittellommen, men fandt først lighteren, da han kom ned i bukselommen under kitlen. Det var en lighter af tyndt blik, som tændte, når han trykkede ned med tommelfingeren foroven. Selve beholderen med vat og benzin kunne tages ud for sig eller skydes lidt ned, hvis det blæste. Så fungerede et lille gitter foroven på lighteren som stormfilter. Den var ikke særlig dyr, men effektiv havde Mark sagt flere gange. De hørte elevatoren køre, men uden at lægge særlig mærke til det.

(Rifbjerg 1967: 13)

Den overdrevne optagethed, den sært detaljerede, vedholdende og dvælende proksimitet* i beskrivelsen af en (skulle man tro) ordinær lighter og den funktion lighteren udfører, flugter med Rifbjergs omgang med tingene i det tidlige forfatterskab. Man er som læser forvist til det ubesvarede spørgsmål om, hvorfor man dog skal vide alle disse detaljer om en ligegyldig lighter? Sagen er, at det i romanens opmærksomhedsdistribution netop ikke er ligegyldigt at lighteren er en lighter, der fungerer på en bestemt måde. Læg mærke til optakten, hvor alt (og rækkefølgen af alt) pindes ud:

- cigaret findes frem
- æsken klappes sammen
- retur til mappe
- først én lomme – forgæves
- så lighter i en anden lomme.

Fremme ved selve lighteren får vi dens materiale, så en beskrivelse af tommelfingerens nøjagtige bevægelse, der er forudsætningen for at fremtvinge ild, så dens handelsværdi og endelig dens duelighed som lighter. Alt sammen beskrevet med en kølig akkurate, *som om det var vigtigt*. Eller rettere: Vi bringes i tvivl om, hvorfor vi synes det ikke er vigtigt: Hvorfor er lighteren's ontologi, lighterværen, uvigtig, når den er selve grundlaget, forudsætningen for Rane og Marks rygning?

Sigende nok hører de to hovedpersoner slet ikke elevatoren bag sig i bar optagethed af lighteren. Rane og Mark er i synk med lighteren, optaget og opslugt af dens detaljer og områderne omkring disse. Ved at opholde opmærksomheden længe og insister-

rende ved perifere, overflødige detaljer, konverteres disse til vigtige, vægtede energisamlinger. Lighteren er ting. På den ene side har vi de humane aktanter, der er sære grå, passive arkivarassistenter. På den anden side har vi en reciprok opvurderet, handlende, aktiv non-human aktant* i lighteren. Det diminutive menneske og den maksimerede ting er tilsvarende overraskende og sære.

Lighteren er ikke aktant i en antropomorf forstand: Den vedbliver at være brugsværktøj og lighteragtig, og det er her lighterens humor* bliver manifest. Vi forventer ikke denne nære, tætte, kærlige beskrivelse af en simpel lighter. Vi overraskes, overrumples af de betingelser lighteren er Tib* på, fordi det nærmer sig de betingelse en lighter er Tub* på. Det er ikke Bergsons humordefinition – reduktion af det menneskelige til mekanisme – men det modsatte: Det mekaniske tildeles samme opmærksomhed som det menneskelige. Romanen bruger uforholdsmæssigt meget plads på at zoome ind og beskrive tilsyneladende perifere og kontingente detaljer omkring persongalleriet. Men netop kun tilsyneladende, for effekten af den vedholdende optagethed af tingene er, at tingene skifter fra at være perifere og kontingente til at være centrale og vigtige størrelser, som prosaen med stor selvfølgelighed sværmer om.

For at vende tilbage til udgangspunktets spørgsmål, så er ét svar, at *tingene er rigtige*, når de beskrives på denne måde, der fortaber sig i proksimitetens afgrund*. Rifbjergs demonstrativt pertentlige tingsbeskrivelse rokker ved vores umiddelbare automatopfattelse af ting som perifere og kontingente størrelser bag ved den egentlige, indholdsforanstaltende handling, der udspiller sig mellem prosaens menneskelige agenter. Tingene er rigtige *når de er ting* – når de opretholder deres oprigtighed og uigennemsigthed og ikke skal stå model til alt muligt andet.

Når lighteren fremsættes med et sælsomt klamrende fokus på form- og funktionsmæssige detaljer, så opstår der en fornyet dialog, en genoptaget forhandling, et ting. Det uhørte er netop forankret i afvigelsen fra en normaltilstand af fordelingen mellem relevant og ikke relevant i litterær fremstillingsform. Normaltilstanden er, at ting i sig selv er gråt interiør, og derfor virker det sært, overraskende, komisk når de pludselig stilles midt i opmærksomhedens spotlys.

Det er en slags opfordring til diskussion, et tingenes parlament, Rifbjerg giver: Med hvilken ret opretholdes fordelingen af tingenes stationære gebet vs. personers dynamiske gebet? Kunne denne fordeling være anderledes? Hvordan skal fordelingen af tinge-

nes artikulationskode (opremsning, afmåling, registrering etc.) vs. personers repræsentationskode (handling, udvikling, pointesøgning) være?

#3 Kaffemaskine

Kaffebrygningsteknologi fundet i digtmonolitten *Palimpsest*, Klaus Høeck (2008) ©

Størrelse: stor **Farve:** hvid, gennemsigtig **Materiale:** plastic, metal, glas **Placering:** i køkken

Træffets karakter: flad ontologi kedelig Latour litani netværk withdrawal kendsgerning/anliggende aktant omsorg for ting

Klaus Høecks telefonbogtykke digt-udgivelse *Palimpsest* er egentlig tre bøger i ét omslag, nemlig "Billederne", "Tonerne" og "Ordene" (Høeck 2008: 6, 250, 351). Med disse tre overordnede sorteringsparametre synes Høeck i vanlig megaloman stil at ville favne det hele, og tilsvarende er det vanskeligt overhovedet at gribe fat et sted i massivet. Den ting-tive læsning er imidlertid en oplagt indgang, fordi den ikke forpligtiger sig på syntetisering af helhed, men i stedet stikker spidse nåle ind her og der. Vi vil her først kigge på måden teksterne er organiseret på i bogens sidste bog, om man så må sige, og derefter slå ned på et enkelt opslag, for til slut at se på et enkelt digt, "Ode til kaffemaskinen". Det skylder vi immervæk *Palimpsest*.

Ordene består af 444 oder til alt mellem himmel og jord. Alle er sirligt afstemt som 4-dobbelte haikuer, to på hver side. I en tilsyneladende tilfældig hvirvlen rundt tiltales og besynges naturens frembringelser, steder, menneskeskabte forbrugsgoder, ideer, koncepter, personer mv. I en flad ontologi* er livet såvel som sokkerne, Andesbjergene såvel som kaffemaskinen ligeberettigede og får præcis 4 x 17 stavelers opmærksomhed hver. Her er ingen bagvedliggende præmis om et samlende midtpunkt eller en forenende spids. Således med struktur og ordnende princip udskiftet med tilfældig addering og seriel udvidelse, underlægges intet noget andet, intet reduceres til noget andet. Vi læser en flad ontologi*, hvor det, der er tæt på og konkret og kedeligt* (sokkerne) viser sig lige så relevant og lige så interessant som det, der er langt væk og abstrakt (fiskeindustrien).

Ordene artikulerer samlet set et gigantisk latour litani*, der i sin monotone opremsning af tilsyneladende indbyrdes usammenhængende enheder stiller nye muligheder til rådighed. Hvert opslag viser således fire oder, to pr. side, og i disse 4 kvadranter sprin-

ger propositionerne i to dimensioner ukontrolleret mellem fire tings kontaktflader. Kigger vi på opslaget side 486-487, hvor vi finder "Ode til kaffemaskinen", finder vi følgende fordeling:

ODE TIL GENVEJENE

ODE TIL PAPIRKURVEN

ODE TIL KAFFEMASKINEN

ODE TIL HJEMMEVIDEOEN

Kaffemaskine er *under* genvejene og *ved siden af* hjemmevideoen. Papirkurven er *bagefter* kaffemaskinen i den autoriserede læseretning. Således er kaffemaskinen kaffemaskine for en vifte af 'naboer' og ikke blot for et subjekt. Oderne forholder sig til hinanden i et komplekst og uoverskueligt netværk*, der udstiller læseretningen *oppefra og ned, fra venstre mod højre* som en gemen spændetrøje for relationsforbindelser. Det er dunkle og sært uforløste propositioner, som ikke vinder umiddelbar genklang i læserens erfaringshorisont. For hvad har *genvej* med *kaffemaskine* at gøre, og hvad er forskellen på denne relation og så den mellem *kaffemaskine* og *papirkurv*? Relationerne er optegnet, men kun som svage glimtvisse morsekoder, som ingen kan aflæse udtømmende. Kaffemaskinens *withdrawal** er uforståelig og fremmed for os.

Organiseringen af oderne tillader Høeck at benævne og fremskrive verden, sådan som den ser ud uden en påført hierarkisk forståelsesstruktur. Det der for os ligner tilfældigt og sløset sammenrend af alt muligt, viser sig (måske) at være et formummet omrids af det non-humanes metafysik, tingen i sig selv. Tingene bryder frem, ikke fordi de gengives på en prik, heller ikke fordi de beskrives udtømmende, men i kraft af det kvantitative opbud, der øger antallet af mulige propositioner til og fra den enkelte ting. Høecks løsgagtighed tætnes og tykner kaffemaskinens realitet.

Løfter vi nu digtet "Ode til kaffemaskinen" (Høeck 2008: 486) ud af det giga-integral, det retteligt befinder sig i, bliver kaffemaskinen ikke mere konturfast. Tværtimod. Også helt tæt på artikuleres kaffemaskinen som et åbent anliggende* og ikke som en lukket kendsgerning*. Kaffemaskinen repræsenterer ikke noget, betyder ikke noget, som den kan fikseres i. Den er her i digtet i *Ordene* i *Palimpsest* i Høecks forfatterskab fordi den

findes i en verden af stort og småt. "Så enkelt er det" (ibid.), som det hedder i digtet. Ord-
bogen fortæller os, at *maskine* er en "større konstruktion sammensat af adskillige dele", og
hvad kunne karakterisere det køkkenapparat, vi møder herinde i digtet, bedre?

ODE TIL KAFFEMASKINEN

kaffemaskinen
snorker højt som om den har
onde drømme an

dre gange skal den
helbredes fra sin forkalk
ning til tider er

et skvæt eddike
nok så kører den igen
kaffemaskinen

brygger kaffe og
jeg skriver digte om den
så enkelt er det

(Høeck 2008: 486)

I de brutalt ombrudte sætninger artikulerer "Ode til kaffemaskinen" netop kaffemaskinen i
et kollektiv, eller rettere: Kaffemaskinen *er* et kollektiv, der virker i sammen med kaffema-
skineoperatør, "kalk", "eddike" og "digte". Det er denne udstrakte, forlængede, opløste,
åbnede, distribuerede kaffemaskine, der manifesterer sig og netop ikke et banalt brygge-
faktum, med strøm, vand og bønner ind i den ene ende og, vupti, kaffelevering i den an-
den. Odens *kaffemaskinehelhed* er ikke kun *vores kaffemaskine*, men har et lige så tyde-
ligt tilhørsforhold til et entourage af nonhumane aktanter: eddiken, kalken, digtet, papirkur-
ven, hjemmevideoen etc. Kaffemaskinen er et ting, hvis samlede agens ikke entydigt kan
tilbageføres til de deltagende enheder hver især.

Idet kaffemaskinen lukkes op som et anliggende*. falder det ikke længere så bizart, at digtets *jeg* udviser en omsorg* for dens non-humane velbefindende. Snorkelyde og helbredelse brugt i sammenhæng med en kaffemaskine er en prosopopeia*, der ikke påtvinger kaffemaskinen menneskelige karakteregenskaber så meget som den trækker kaffemaskinen ind i den humane omsorgs virkeradius. Sygdommens årsag – forkalkning – hører jo hjemme i kaffemaskinens såvel som menneskekroppens register.

Når digtet slutteligt fremsætter, at "så kører den igen/ kaffemaskinen", så giver den omvendte ordstilling og linjebruddets rystelse plads til en stående forundring: Hvem er det, der kører?

#4 Sofa

Møbel i erindringsromanen *Pligten til lykke*, Dorrit Willumsen (2011) ©

Træffets karakter: misuse value humor proksimitet omsorg for ting sammehed absentifikation authentic other voice

Størrelse: mellem **Farve:** lysende blå **Materiale:** stof, stål, træ **Placering:** Benzonsvej 13, II tv., 2000 Frederiksberg

Det unge par Dorrit Willumsen og Jess Ørnsbo flytter i midten af tresserne ind i en lille lejlighed på Frederiksberg, og det vi godt kunne kalde *pligten til lykke* gør, at det diminutive hjem hurtigt fyldes med inventar. Den fortællende Dorrits meget lidt flatterende svigermor påpeger ved en middag parrets bohemeagtige ødselhed, og hævder i samme ombæring, at deres hjem ligner et pakhus. Dorrit kommenterer:

... angående pakhuset var jeg tilbøjelig til at give hende ret. For vi havde to sofaer, der stod oven på hinanden, den øverste med isasietter under benene for ikke at beskadige betrækket på den nederste.

(Willumsen 2011: 76)

Den sære opstilling af de to sofaer fratager begge sofaer deres umiddelbare anvendelighed og de fremstår som ubrugelige, ja komiske, non-sofaer. Paradoksalt nok får dette forhold netop sofaerne til at træde frem for læserens opmærksomhed: Vi ser sofaen fordi den optræder i en overraskende konstellation med en anden sofa, og i denne 'forkerte' place-

ring artikuleres sofaerne i en misuse value*. Willumsen beskriver nok sofaen som et assemblage – som en ting, der er i udveksling med omkringliggende ting, men det er en uventet, afsluttet og højst overraskende sammenhæng. Sofa-opstillingen trækker sofaen væk fra det, vi forstår som dens initialfunktion, nemlig et blødt møbel for menneskekroppe at sidde eller ligge i, og genfremstiller den som et ubrugeligt – og, vil svigermorens borgerlige blik sige, *flovt* – monstrum.

Det er netop herved at sofaen bryder igennem til læseren som sofa. Dorrits helt tørre fremvisning af svigermorens anklagepunkt artikulerer en sød og afvæbnende sofahumor*, der trækker læseren imod sofa/isasiet/sofa-ting. Vi kommer tæt ind på sofaen, idet to sofaer kommer tæt ind på hinanden. De *titte til hinanden* kunne vi sige med Inge-man, og det er her i en humoristisk bruger-uenlig version af 1) *sofa med siddende person erstattet af sofa* og 2) *isasiet med is erstattet af isasiet med sofa*, at sofaens egne relationsbetingelser begunstiges. Sofaben og sofabetræk er fremhævede og vigtige enheder på det vi kunne kalde en proksi-sofa* helt tæt på.

Det subjekt som skulle "bruge" sofaen, sidde i den i et hjem, er i stedet en kærlig "Dorrit", der nøjsomt passer på sofaerne, så de ikke kommer til skade ved opmagasineringen i "pakhuset". Ved siden af humoren ser vi en sofa-omsorg*, der er tilvejebragt med en alternativ, opfindsom misbrug af isasietterne. Her mellem to sofaer, er isasietterne ikke længere vores isasietter, men snarere sofaernes. Isasietterne er ved Dorrits nænsomme flugthjælp løsnet fra det menneskeliges forestilling om tingenes funktion. I detaljen fra Willumsens roman, får vi et kort glimt at fritstillet sofa, og det rige liv, den har udover dens umiddelbare funktion for os.

Samtidig med sofaens udadvendte humor* fremviser den også er en afvisende, tilbagetrukket og uindtagelig sofaprofil, som ikke lader sig indfange. Anskues sofa-på-sofa-opstillingen som en korporlig metafor-karikatur, så står udvekslingen mellem metaforens to sofaer helt stille. Hvis noget flyttes, er det fra sofa til sofa. Der er ikke noget sammenlignende led, kun sammehed*: en sofa er som en sofa. I denne flade identitet, viser sofaerne sig i en absentifikation*. Sofaen er først og sidst sær, og den opererer på sine egne, fremmede og komisk uforståelige præmisser. Det afgørende er her, at sofaerne kun titter frem i en tre-linjers sætning i en fuldlængde-roman. Vi får kun et glimt af denne sofa/sofa-dobbelthed før vi lige så abrupt, som vi ankom, trækkes væk. Sofaen når ikke at finde sig til rette for læseren eller falde til ro og stabilisere sig. Sofaen vedbliver at være en

usikker, uudgrundelig ting og bliver herved fastholdt, momentant, i sin immanent substantielle egenart.

Tidligere i romanen hedder det om en sofa, lad os antage det er én af de to opstablede:

Det eneste helt forkerte var den lysende blå sofa, og jeg måtte købe et tæppe for at dække dette ellers meget elegante stykke arkitektur.

(Willumsen 2011: 42)

Alene ved sin farve skiller sofaen sig ud fra baggrunden og fremstår *helt forkert*. Sofaen maser sig på i opmærksomhedens felt, og Dorrit ser sig nødsaget til at tysse på den med et dække. På den måde indgår det vi umiddelbart ville synes var et ordinært møbel, som en deltager i de kontroverser, som parforholdet byder på. Samlivet mellem kønnene ligger som var det patient på Freuds sofa, og i denne konstellation tilbyder sofaen en authentic other voice*:

Ved valget af sofa skændtes vi. Jess havde forestillet sig værelset som en hule med mørke jordfarver. Men jeg så en sofa i en lysende stærk blå farve og meget enkel, næsten asketisk i formen. "Jeg får forfrysninger i det værelse", sagde Jess. Men jeg holdt fast ved blå.

(Willumsen 2011: 10)

Kigger vi ud i *Pligten til lykke*, er detaljer som dem ved sofaen, vi her har gennemgået, genkommende. Man kan endog hævde, at tøj, mad, julepynt, møbler og husdyr får lov til at være styrende for prosaens springende og kun delvist kronologisk/lineære fremdrift. Når Niels Frank kan attackere bogen frontalt som ækel og klaustrofobisk småborgerlighed – en usmagelig møbel-, beklædnings- og husdyrfetichisme – så er det fordi han læser *Pligten til lykke* som fanden læser Bibelen. Lad os se kort på Franks indledning:

Dorrit Willumsens *Pligten til lykke* må være en af de særeste erindringsbøger, der nogensinde er skrevet. På noget sprog. Den ydre

verden er stort set visket ud, og det på trods af at bogen foregår i de livlige årtier fra tresserne og ind i halvfemserne. Ikke mange ord ofres på ungdomsoprør, kvindefrigørelse, befrielsesfronter af enhver art, ny dansk modernisme (eller alle modernistvennerne!), om politisk radikalisme og punk, og hvad tiderne nu ellers morede sig med.

(Frank 2011: upagineret)

I og for sig har Frank ret: Willumsens "punktlige beskrivelser" (ibid.), som Frank hånligt kalder (det vi vil kalde) Willumsens tingssensitivitet, er ikke først og fremmest optaget af samfundets fraktioner i "livlige årtier". *Pligten til lykke* nedprioriterer rigtignok menneskelig relevans. Men når Frank konkluderer, at "en ydre verden er stort set udvisket", så er det slående forkert. Eller i det mindste er det forceret antropocentrisk: Til den ydre verden må Frank jo så ikke regne en lysende blå og voldsomt påtrængende sofa. Den ydre verden er menneskets verden – mener vel at mærke Frank og ikke *Pligten til lykke*. Her er opmærksomheden udvidet til også at omfatte det non-humane. Verden i *Pligten til lykke* er tingenes verden. Tøjet, møblerne, julepynten findes.

#5 Abrikostrær

Frugtræ fundet i systemdigtet *alfabet*, Inger Christensen (1981)

Størrelse: stor, **Farve:** grøn, orange, rød **Materialer:** organisk **Placering:** Sydeuropa

Træffets karakter: netværk flad ontologi Tib/Tub Latour litani

Hvorfor konstaterer Inger Christensen i en repeterende droneform det, vi allerede ved, at *abrikostræerne findes*? Det er som om digteren, fanget i en let panik, febrilsk forsøger at nagle så meget af verden, som det nu er muligt, fast til gulvet, alt imens verden udvider sig, flyder bort, forsvinder som sand mellem fingrene. Digteren vil forsikre sig om, at verden findes, men må opgive allerede ved bogstav 10 (det er "J") i titlens alfabet sammenfaldende med 10. trin i rækken på det medstyrende system, Fibonaccis talrække. Eller hvad? Hvis det er Christensens projekt, så er *alfabet* en fiasko; et sprogsystem, der looper i tomgang om sig selv. Smukt lyder det, smukt ser det ud, men gabende tomt er det.

Som enhver Christensen-læser imidlertid vil vide, er det mildt sagt IKKE det indtryk man får af *alfabet*. Derimod læser vi noget, der er alt andet end fiasko og fallit. Måske nok *fallit* i en stringent epistemologisk henseende, men i en mere åbnet ontologisk henseende har vi at gøre med en overlegen triumf. Det Christensen gør med stor succes, er at re-ansamle, gen-forbinde og på ny sammenføje et mylder af propositioner – ikke kun mellem sproget og virkeligheden – men mellem det hele og alt muligt. Karakteristisk for det netværk*, der som en opstilling af dominobrikker igangsættes af *abrikotræet*, er sammenblandingen af forskellige registre. Mest fremtrædende er *naturen* med bl. a:

Grundstof ("brinten", "brom", "chrom", "ilten")
Dyr ("cikaderne", "fiskehejren", "elsdyret", "geder", "grågåsen")
Planter ("cikorie", "enebærbusken", "hveden")
– navnlig træer ("abrikotræet", "egetræet", "elmetræet")
Kosmos ("solen", "Halleys komet", "halvmånen", "mælkevejen")

Hertil føjer, udvider eller iblander Christensen, hvad vi godt kan kalde *samfundet*, i hvert fald et register, som vi er vant til at tillægge det menneskelige. Det er bl.a.:

Vilkår ("døden", "eftertiden", "grænserne")
Bevidsthed ("eftertanken", "erindringen", "drømme")
Følelse ("begejstringen", "gråden", "ensomheden")
Kultur ("digtene", "geværerne", "hvedemarken")
– navnlig mytologi ("Styx", "Ikaros", "Jesus")

Disse to niveauer – et ontologisk niveau af kendsgerninger i forskellige formater *derude* og et epistemologisk niveau af sprogliggørelse i lige så forskellige formater *herinde* – er sammenbladet uden den kategorisering, vi her tvinger ned over dem. Christensens systematiserede og overdeterminerende tilgang skaber en flad ontologi*, hvor forskelle i det eksisterende får lov til at være flertydige, differentierede og selvstændige men uden derved at være adskilt. I *alfabet* er det værende sammen om at være forskelligt. Selv distink-

tionen mellem Tib* og Tub* efterlades tilbage i serier af "isbjørne", "Jotunheim" og "digte". At det hele *findes* er eneste samlingspunkt.

Udover et enkelt *du*, et *vi* og et "børnene siger" er Christensens systematiserede propositioner ud og ind af mylderet af eksistensformer, løsnet fra normalsproglige subjekter. *Abrikostræerne findes*, men for hvem? De findes for alt og alle, synes svaret at lyde; for "vingeslag" og for "agurker"; for "Fonte Gaia" og for "Harmageddon". Imens Christensens Latour litani* bladrer igennem verden, bliver det tydeligt, at verden først og fremmest, kvantitativt som kvalitativt, tilhører det non-humane og kun i sine yderste lag får selskab af det humane. Og så kommer: "atombomben findes// Hiroshima, Nagasaki" (Christensen 1988: 21).

#6 Tændstikæske

Antændingsteknologi fundet i digtbogen *DIGTE?*, Vagn Steen (1964) ©

Størrelse: lille, **Farve:** gul, brun, **Materialer:** pap, **Placering:** på bogside

Træffets karakter: Tib/Tub proksimitet misuse value humor oprigtighed

I den udfoldede kolofon til Vagn Steens konkretlyriske bog *DIGTE?* hedder det:

DIGTE? indeholder enkelte tekster som ikke er skrevet af forfatteren.
Det drejer sig om ikke-æstetisk organiserede tekster, som forfatteren
har valgt at læse som digte i uændret eller retoucheret form.

(Steen 1964: upagineret)

Det er selvfølgelig Marcel Duchamps drillende sprogtone og hans mindst lige så drillende readymade, som Steen mimer her: Forfatteren har ikke skrevet en række tekster, men valgt at læse (ikke skrive) en række *ikke-æstetisk orienterede tekster*, som om de var digte. Skabelsen, kreationen af lyrik, skrivning, er endevendt til her at være udvælgelse og læsning. Sammensmeltningen af sprogets produktive og receptive sider minder til forveksling om det man i dag kalder *literacy* inden for sprogdidaktikken, og Steen fremstår også i den forbindelse som en art sær, skramlet profet.

Denne udlægning, som passer sømløst ind i litteraturhistorien, hvor en fransk poststrukturalistisk førstebølge skyllede ind over Danmark, er svær at røre ved, hvorfor Steen nemt reduceres til skriftklovn og spærres inde her. Et digt er et digt er et digt, punktum. Vi mener imidlertid, at de tekster kolofonen refererer til, er ontografiske guldgruber, der rækker langt ud over en påpegning af skriftens hermetiske lukkethed. Nej, Steen er ikke udelukkende docent i "Skriftens verden" (Handesten 2007:194), men hører også hjemme i Tingenes verden. Netop ved *ikke at skabe* og i stedet *læse*, ikke *skrive* men *retouchere*, ikke *producere* men *efterbehandle* giver forfatteren Steen en stor del af initiativet og kreativiteten fra sig. Og hvem giver han alt det til? En tændstikæske.

"TÆNDSTIKÆSKEDIGT" er placeret i afsnittet "SPROGTING" efter digtene "ORDDIGT", "URSKIVEDIGT", "ELASTIKDIGT" og indgår således i en serie, hvor en bevægelse mellem kategorierne ord og ting, mellem epistemologi og ontologi, pågår uforstyrret. Overskriften samler således digtene under fællesnævneren *sprogting*. Om det er ting af sprog eller sprog af ting, får lov at stå uafklaret hen. Med SPROGTING som bagtæppe synes det endog meget svært, ja sært usandsynligt at opretholde sådan noget som et kategorisk skel mellem Tib og Tub*. Om urskivedigtet hedder det i en note: "knav knolv: digtet er et fungerende ur" (ibid.), et udsagn, der kortslutter enhver forestilling om repræsentation eller tegnstruktur.

Hvor vi i en gængs terminologi omkring repræsentation kan sige, at en signifiant *er tegn for* en signifié, at tingens ontologi indordnes under tegnets snævre betingelser, har vi med TÆNDSTIKÆSKEDIGT den modsatte pejling: Tegnet underlægges tændstikæskens betingelser, henvisningen er den lille, mens tingen er den store. Tændstikæskens er "af praktiske grunde bragt som afbildning" (ibid.), ikke af æstetiske, filosofiske, lingvistiske grunde, som et menneske beslutter, men af rent funktionalistiske, hensigtsmæssige grunde, som en umælende ting ville vælge. I denne overraskende vending træffer tændstikæskens i sin humor*, der rykker læseren ud af hendes faste læserutine.

Det er sproget, skriften, der tilpasses tændstikæskens, og ikke omvendt, og i denne ydmyge gestus lader Steen tændstikæske være tændstikæske – ikke kun for os – men for en umarkeret horisont af omgivelser. Tændstikæskens beskrives ikke og tilskrives heller ikke betydning i digtet. Den umiddelbart stumpe titel er velvalgt og givtig i denne optik. Det er netop ikke et digt om en tændstikæske, men et tændstikæskedigt uden bindestreg eller mellemrum. Hvad forfatteren Steen gør med digtet, er i stedet at afmarkere be-

tydningstilbud fra tændstikæsken, således at "Tordenskjold" retoucheres ned til "ord kold". "Tordenskjold" – den mægtige søhelt Peter Wessel med det pompøse gudenavn (han kan stå imod torden) – fjernes ikke, gøres ikke mindre, men lukkes derimod op for nye sammenhænge, andre relationer end vi ville forvente.

Hvad ligger der i *ord kold*? En samtidig konkret og metaforisk nedkøling af ordenes henvisningspotentiale? En mur op imod hvilken den humane agent er gået kold? En tændstikæskens konkretistiske indmarch i sprogets semantiske selvtilstrækkelighed? Effekten er ikke så meget *dén*, at vi *oplever* tændstikæsken. Det høj-opløste farvetryk, hvis kulørte tryksværte man kan fornemme oven på papiret (ligefrem se sidelæns fra sidekan-ten) sammenholdt med den anvendte realskala 1:1, bringer selvsagt proksimitet med sig. Læseren kommer tæt på tændstikæske *som om*, *som hvis* Tub* faldt sammen med Tib* eller de i det mindste bragtes i my-meters afstand af hinanden. Denne nærkontakt virker som et forslag til at gentænke tændstikæsken som et digt og digtet som en tændstikæske. Ingen steder hævdes det, at det *er* sådan. TÆNDSTIKÆSKEDIGT er blot en opfordring til at behandle tændstikæske som digt og digt som tændstikæske.

Læseren når ikke i synk med tændstikæsken i en funktionel forstand. Størrelsesforholdet er 1:1, men læseren kan ikke lave ild med digtet. Der er forskel, men forskellen er funktionel, ikke lingvistisk. Hvad vi har foran os er ikke en repræsentation af tændstikæsken, men tændstikæske som uduelig og dog nyttig. Tændstikæsken træffer som misuse value*, og netop her kommer et sidste træk ved Steens digt os i møde. TÆNDSTIKÆSKEDIGT er i al sin enfoldige afmagt i forhold til at lave ild sød, *cute*, som Harman ville sige. Tib* er en drillende karikatur af Tub*, en buttet klovnetændstikæskes humor*, som vi griner af, fordi vi overraskes af en uvant konkret forbindelsesdragning mellem Tib og Tub*. Steens tændstikæske får på én gang lov at være oprigtig* tændstikæske (dét den er) og noget andet, en stivnet tændstikæske afmonteret sin praktiske funktion (dét vi ikke kan vide, den er).

Med Steens TÆNDSTIKÆSKEDIGT indgives deiksis og bogstavelighed en revitalisering. Begrebet bruges for at understrege et udtryks egentlige, entydige mimesis – uden tilkomne, afvigende svinkeærinder eller knopskydninger – men det vi oplever med Steen, er den åbne, sprinklende, til alle sider udvidende mimesis, der viser os virkeligheden.

#7 Lysestage

Holder til stearinlys fundet i digtsamlingen *Canzone. Digte fra Nørrebro*, Klaus Høeck (1981)

Størrelse: mellem, **Farve:** blank, **Materialer:** stål, **Placering:** på køkkenbord

Træffets karakter: **sammehed** **oprigtighed** **uigennemsigthed** **netværk** **Latour litani** **eksploderet synsvinkel**
kedelig

Klaus Høeck er optaget af køkkenets horisontale sammehed* og lykkelige *jeg-løshed* i et digt fra *Canzone* (1981). Det lyder:

Nature morte fra køkken
bordet: en smørpakke
en kniv med savskær, to teskeer ved si
er gul er gul er er af
den af hakke og spække
brættet hvorpå der ligger en kløvet ci
citron af citron af citron
tron (næsten monument
for Willem Kalf) en lærthe
potte samt en lyse
stage uden stearinlys tændt
som en metafysisk fetich
eller enklere: die Dinge an sich.

(Høeck 1981: 68)

Som i Kalfs klassiske stilleben eller *nature morte* er de subjekter, der skulle forbinde køkkenets inventarliste i madlavning, fraværende i motivet. Vi ser ikke køkkeninventaret i rollen som bindeled i humane udvekslinger. Vi ser derimod en "død" eller "fastfrosset" køkken-assemblage, der er set fra en neutral og uhildet position, som måske nok er digterens blik, men som er et digterens blik, der er nedsunket i, associeret med, fokuseret på tingenes indbyrdes relationer. Digtet nøjes med en henvendelsestom registrering, og pointen må her være, at det *døde* og *stivnede* slet ikke er dødt og stift. Det er blot verden udenfor den antropocentriske bias. I Høecks digt får denne verden lov til at optræde i sin oprigtige* uigennemsigthed*.

Lysestagen mangler sit gule stearinlys, og er således frataget sin umiddelbart mest oplagte relationsforbindelse til omverdenen. Til gengæld tilbydes lysestagen en vifte af andre nære omverdensforbindelse. Det er således et glidende og forskydende netværk* med sideordnende translationsmarkører (som *ved siden af, hvorpå, samt*), lysestagen re-monteres i. Høeck ser lysestagen som smurt ud i en køkken-assemblage af smørpakke, teskeer, kniv, hakke, spækkebræt, citron, tepotte. Der er ikke tale om et rent Latour litani*, idet vi holder os til køkkenets domæne og syntaksen trods store rystelser opretholdes. Men der er tale om en tilsvarende åbning af lysestagen mod andre, flere, nye relationsmuligheder i verden. Lysestagen er ikke kun lysestage for det seende blik.

Det af systematik dikterede enjambement, samt de kursiverede linjers digtaf-fald, som Høeck bruger her, er interessant for den tingtive læser. Når sætningen *to skeer ved siden af hakke* bliver klippet over og forskudt så den lyder: *to skeer ved si/ er gul er gul er er af /den af hakke* ligger de to skeer pludselig også ved siden af en si (køkkenredskab til filtrering) i citronens gule genskær. I canzonens stramme form maser si og citron sig på, så at sige. Ordet *siden* trækkes fra hinanden i en syntaktisk set eksploderet synsvinkel* og her inden finder vi en si. På den måde bruger digteren sprogets mekanik til at vende og dreje de trivielle køkkenting og deres kedelige* egenskaber. Når lysestagen knækkes over på midten og fremstår som *lyse* og *stage* er den artikuleret som det modsatte: fængslende og spændende.

#8 Sæbe

Vaskemiddel fundet i digtsamlingen *Konfrontation*, Klaus Rifbjerg (1960) ©

Størrelse: mellem, **Farve:** hvid, **Materialer:** natriumsalt og fedtsyre, **Placering:** en fordybning i væggen

Træffets karakter: **prosopopeia** **aktant** **humor** **charme**

Livet i badeværelset er det kanoniserede basundigt for det litteraturhistoriske nybrud, som Rifbjerg initierer i 1960. Den overraskende placering af synsvinkel, har gjort digtet til et primaobjekt for hermeneutisk fortolkningspraksis. Vi kommer til digtet – lyder lektien – med en fordom om, at et *jeg* altid er et menneske, men belæres i læsningen om, at det ikke forholder sig sådan her, og så langt går, hvad vi kunne kalde, den fastinstallerede og til dels bevidstløse konsensuslæsning af digtet hånd i hånd med den tingtive læsning. I Rif-

bjergs rolledigt står det klart, at det er håndsæben, der taler, tænker, agerer i centrallyrisk indpakning. Gennem prosopopeia* rykker Rifbjerg således det menneskelige register og det tingslige register så tæt på hinanden, at overblændinger finder sted, og det er den tingslige og ofte nedtonede toning af disse overblændinger, vi skal se på her.

Sæbens snurrende advarsel: "Bliv fra min krop/ med disse knugende, heftige hænder./ Jeg er ikke for fastholdere" (Rifbjerg 1960: 6), er et billedligt udsagn af menneskelig relevans, som kan oversættes til kunstens, kunstnerens, Klaus Rifbjergs, seksualitetens karakter i en moderne verden. En allegorisk læsning lader sig nemt udfolde. Men samtidig er passagen også en mere direkte beskrivelse af sæbens lave friktionskvotient, når den dækkes af vand. Non-humane propositioner bevæger sig anderledes sagt side om side med humane i Rifbjergs artikulation af sæben.

Digtet beskriver videre sæbens nærmiljø, badeværelset. Her er sæben ikke et objekt *derude*, men en aktant*, der selv kigger *ud* på verden:

Forniklede rør der rejser sig
bøjede, snoede afløb,
hvide hospitalsagtige fliser
og bruserens flueøje
hvorfra den milde forårsregn
trods alt falder.

(Rifbjerg 1960: 6)

Idet et trivielt VVS-register monteres i en ophøjet poetisk diskurs, bliver sæbens propositioner til badeinteriør synlige for en stund. Rørene *rejser sig*, afløbet er *bøjet og snoet* og vandet fra bruseren er *mild forårsregn*. Det er sådan sæben oplever badeværelset "fra en fordybning i væggen" (ibid.). Et menneske på gulvet ville helt anderledes være fokuseret på rengøringen af sin krop, af spejlet på, af vandet, der gennembløder håret etc. Eller rettere: Gennem prosopopeia* kan vi begynde at gætte på, hvordan sæbens fremmedartede relationsforbindelser til verden mon tager sig ud.

Med *Livet i badeværelset* møder vi vådrumsinteriøret på ny uden de skel og sorteringsparametre, vi almindeligvis kommer med. For sæbens "funktionalistiske legeme" er "hænder [...] hud og hår [...] armhuler" kontaktflader akkurat ligesom "rør [...] afløb [...]"

fliser [...] bruseren" (ibid.) er det. Den badende person er følgelig ikke manifesteret som en samlet, central skikkelse, men fremstår som en splintret samling af lemmer.

Slutteligt skifter den overrumpende humor*, vi finder i den forventeligt passive håndsæbes aktive ageren i digtet, til charme*. I digtets afsluttende horror-scene, skifter sæben kasket. Fra at spille en sjov og sød rolle, går den til at være farefuld og domestiserende henretter. I og med denne ansamling af propositioner kan vi nu slå fast, at sæben netop er ting i digtet *Livet i badeværelset* og *netop ikke* genstand i digtet *Døden på badeværelset* og *slet ikke* faktum i digtet *Passivitet på badeværelset*.

#9 Spade

Haveredskab fundet i digtsamlingen *Lynskud*, Per Højholt (1995) ©

Størrelse: mellem **Farve:** brunlig **Materialer:** stål, træ, **Placering:** blandt haveredskaber

Træffets karakter: oprigtighed omsorg for ting metafor

I Højholts spadedigt artikuleres hovedrolleindehaveren som genstridigt haveredskab, der i sin konkrete havefunktionalisme ved siden af kollegerne motorolie, rive, sækkevogn og kost ikke vil ligne noget. Scenen fremsættes, så vi får indtryk af, at spadens indadvendte oprigtighed* omsorgsfuldt* forsvares mod bestormende metaforiseringer. men det lykkes ikke i første omgang. De levende sommerfugle overgiver sig uproblematisk til metaforens betydningstilskrivning: "Mens vi drak kaffe med ord/ blafrede hans omkring og lignede og lignede" (Højholt 1995: 38). Selv i det *jeget* umiddelbart tror som et sikkert helle, garagens poesiforladte mørke, er døde redskaber "sprunget i blomst" (ibid.). Også *jegets* modtræk, Højholts berømte idealsætning "jeg holdt mine metaforer i kort snor", forskyder sig væk som en metafor.

Den eksterne verden synes at ramle sammen i metaforiseringers betydningsproduktion. Når alt betyder noget, aftager verdens oprigtighed* og virkeligheden bliver uvirkelig. Redningskransen, som digtet kaster ud, er paradoksalt nok sproglig, idet to idiommer kommer til undsætning. Paradoksalt fordi vi er tilbøjelige til at anskue sprog og virkelighed som adskilte, modsatrettede størrelser. Sådan er det ikke her i Højholts digt, hvor det sproglige for en stund viser spadens egensindige og relationsfjendtlige withdrawal* frem.

Det drejer sig om vendingen *din spade*, som det man nedsættende kalder en dum eller klodset person og om *at kalde en spade for en spade*. Forsøger vi at læse talemåderne ordret, så tilskriver sammenligningen spadens lave intelligens og oprigtighed til en person, mens idiomet benytter spaden som model for at sige sin mening rent ud. Spaden er i begge tilfælde artikuleret som det, den er frem for at være noget andet, som vi tillægger den: Den person der tiltales *din spade* trækkes på humoristisk vis ud af den frie ageren vi tillægger det menneskelige og entrer det 'spadelige' mens det, at *kalde en spade for en spade* er en sproglig kobling til spadens oprigtighed. Spaden træder frem og træffer som en fremmed enhed i betydningernes hvirvelvind, sådan som digtet fremsætter dem. Alt er tvunget til at være noget andet:

kun ikke
spaden, spaden overlevede

(Højholt 1995: 38)

Som et mirakel i sidste time reddes spaden. Den sære ordfølge *kun ikke spaden, spaden* er en sproglig hakken, hvori læseren må stoppe op ved den tingslighedens mulighed, der ligger i at kalde en spade for en spade.

#10 Søm

Haveredskab fundet i digtet *Ode til et brugt søm*, Henrik Nordbrandt (1980) ©

Størrelse: lille **Farve:** blank **Materialer:** stål **Placering:** ukendt

Træffets karakter: flad ontologi omsorg for ting dragning withdrawal

I et nedtrykt og sørgmodigt indfald retter Henrik Nordbrandt i digtet "Ode til et brugt søm" (Nordbrandt 1980) fuld opmærksomhed mod noget ellers ganske undseligt, et brugt, rustent søm. Det gøres vel at mærke på en sensitiv måde, der lader sømmet beholde sin integritet i "sømmets væsen/ der fastholder, hvad man ønsker, og er trofast imod det" (Nordbrandt 1980: 14). Det afdankede søm fremstår som en ophøjet ærkeengel, "En falden/ budbrin-

ger" (ibid.), og på en oprigtig og rørende nænsom måde, undviger Nordbrandt eksplicit forhastede konklusioner om den menneskelige sammenhæng, det brugte søm indgik i. Således er noget ligegyldigt – et rustent søm – reableret som en gyldig enhed i verden.

I denne flade ontologi* foreslås i digtet forskellige forankringer, som det nu isolerede søm kunne have haft. Sømmet kunne have siddet i "et hus/ et skib, en vogn eller en seng/ såvel som en død dommers kiste" (ibid.). Sidste led sprænger den deskriptivt materielle tømmerkategori, som de første fire enheder befinder sig under. I et hævngherrigt blik tilføjes et dødt, dømmende menneske. Man kunne ikke have regnet ud, at den døde dommers kiste ville komme her, ligesom man ikke sælger kister i Silvan. I digtet er der med den adverbelle forbindelse *såvel som* lukket (antydninger af) følelser og sociale reguleringer ind i sømmets ellers rent kausale og håndværkerfunktionelle væreksomhed.

Men omsorgen* for sømmet, som ligger i selve opremsningen af alle disse muligheder samt i beskrivelserne af overgreb, som angiveligt føles som "en hån mod" og "mishandling af sømmet" (ibid.), fastholder sømmet som en uløselig og derfor dragende* gåde. Sømmet er bortvendt, en hemmelighed og denne withdrawal* har "intet spor sat sig i dets rust" (ibid.) Søm er søm og ikke noget andet.

Er digtet da ikke en allegori på det talende *jeg*, der ikke har fået plads i digtets ordlyd?, spørger hermeneutikeren og kommer med et andet forslag: Er digtet ikke – i overført betydning – en besyngelse af sprogets eller tegnets imaginære fastholdelse af virkeligheden? I modsætning til de ovenfor nævnte overblændinger mellem humant og non-humant, fastholder sådanne læsningsmuligheder af *søm som jeg* eller *søm som sprog*, en determineret korrelation mellem subjekt og objekt, hvor sømmet kun er søm for menneske. I "Ode til et brugt søm" omgås sømmet med en omsorg*, der tildeler sømmet en ret til egen væren og ikke skrider til den slags skråsikre og ensrettede verdensrelation: "at sammenligne dets ensomhed med sin egen/ hvor fristende det end måtte synes/ ville være en hån mod sømmets væsen" (ibid.)

#11 Dametaske

Beholder fundet i romanen *Besøget*, Svend Åge Madsen (1963)

Størrelse: stor **Farve:** lysebrun **Materialer:** læder **Placering:** på bord i hotelværelse

Træffets karakter: **proksimitet** **uigennemsigthed** **charme** **eksploderet synsvinkel** **thing power**

Svend Åge Madsens tidlige forfatterskab bliver i en bred litteraturhistorisk konsensus klassificeret som "den klassiske jeg-udforskende modernisme", "den krigsprægede, centraleuropæiske modernisme [med fokus] på splittelsen mellem *jeg'et* og en uforståelig omverden", hvori "der ikke findes noget olympisk perspektiv" og (Dansk litteraturhistorie 2000: 484, 482, 472). Klichéen udfoldes yderligere når Madsen tildeles prædikatet "abstrakt modernistisk" med pointen om, at "Hovedtemaet er splittelsen mellem individ og omverden og mellem sprog og virkelighed" (Dansk Litteraturs historie 2007: 472 + Danske digtere i det 20. århundrede: 408). Stemmer det? Skriver Madsen i en centrering omkring *jeget*? Skriver Madsen abstrakt? Og er det splittelse mellem mennesker og verden, der er tematikken?

Det mener vi ikke. I det mindste er det en grel reduktion af det, der foregår her i romanen *Besøget*, hvor den mandlige hovedperson har fået selskab af Anna på sit hotelværelse. Nok er fortælleren desillusioneret, rundtosset og har svært ved at orientere sig i den seksuelt ladede situation, men situationen udmønter sig ikke i abstraktion, ikke i splittelse, men derimod i en proksimal* registrering af de faste størrelser, der er i rummet. Møblerne i hotelværelset og ikke mindst tingene i Annas dametaske træder frem:

I tasken lå der en uhyre mængde af alle mulige slags småting, nøgler, kamme, spejle, punge, parfumeflasker og så videre af ting man ventede at finde i en dames taske blot i meget større antal end normalt, foruden en del forskellige småting som jeg ikke i det halvskumle lys var i stand til at identificere.

(Madsen 1963: 13)

Den ro og orden, som hovedpersonen ønsker at finde ved at sortere tingene er fraværende og i stedet myldrer det modsatte køns genstande frem mellem hænderne på ham. Det er tingenes uigennemsigthed*, som Madsen artikulerer her, snarere end det er en re-

præsentation af *jegets* fremmedhed i verden. Der går netop ned i detaljen – eller som det hedder på bagsidens paratekst: "[fortælleren] spilder tiden med en sygelig reflekteren over ligegyldige petitesser" (Madsen 1963: bagsiden). Det interessante er i vores sammenhæng, at *det sygelige* og de *spildte kræfter* kun er sygt og spildt i en antropocentrisk, psykologisk, jeg-centreret optik. Sagen er, at tingene rundt omkring fortælleren storrives i en voldsom mangfoldiggørelse.

Dametasken og dens muterende indhold flyttes frem på scenen alt imens fortælleren degraderes til hjælpeløs og grinagtig klovn. Er det et problem? Er det en bevægelse mod afgrundens rand? Måske for hovedpersonen og det moderne menneske men ikke for tingene. De tager magten. Dametasken med dens arsenal af småting udøver en nærmest eskalerende charme*, hvis tiltagende effekt ganske bogstaveligt overmander fortælleren, da Anne overtager taskegennemøgningen:

Med hurtige febrilske bevægelser begyndte hun at tømme taskens indhold ud på bordet. I begyndelsen placerede hun tingene i orden sådan at hun samlede tre, fire punge for sig, en stak neglerensere for sig og så videre. Men efterhånden blev hun mere og mere ivrig, eller var det snarere nervøs, og begyndte at vælte tingene op af tasken og rode dem ud på bordet hulter til bulter. Til sidst kunne jeg ikke holde ud at blive ved at se på det rod hun frembragte, tingene var efterhånden dynget sådan op at hver gang hun smed en ny håndfuld på bordet faldt en del deraf på gulvet. Undertiden knustes en parfume flaske derved, en gang gik det ud over en flaske der åbenbart indeholdt neglelak.

Jeg begyndte at samle tingene op fra gulvet for at hjælpe hende. Men da hun blev ved med at fiske ting op fra den store taske var bordet snart så overfyldt at mit arbejde var nytteløst, for hver ting jeg lagde tilbage på bordet dumpede et par stykker ned på gulvet. Under mit arbejde faldt blandt andet en lommebog ned og ramte mig hårdt i hovedet skønt den ikke så ud til at veje meget.

(Madsen 1963: 15)

Dametaskens tsunami af ting slår fortælleren ud. I en eksploderet synsvinkel* forvandles den harmløst praktiske beholder for nøgler, sminke, parfume, penge til en boblende, vibrerende tinghule, der spyr sin thing power* ud i hovedet på den hjælpeløse fortæller.

#12 Tornado

Vejrfænomen fundet i børnebogen *Da Lille Madsens hus blæste væk*, Jakob Martin Strid (2010)

Størrelse: stor **Farve:** mange **Materialer:** mange, **Placering:** mellem Benbrækkerbjerget og Den Lille By ved Skrænten

Træffets karakter: charme Latour litani misuse value aktant

Lille Madsen er den forsagte og stilfærdige hovedperson i Jakob Martin Strids fortælling om et hus, der blæser væk - og vender tilbage igen (Strid 2010). Madsen er lige præcis lille, sådan som en Helle Helle-karakterer er lille. Lille Madsen agerer ikke og har minimal indflydelse på de dramatiske hændelser, der udfolder sig omkring ham. Da huset opsluges af orkanen og blæser væk, tænker han (han råber ikke, skriger ikke) lakonisk: "Tak skæbne [...] Hvor mon jeg ender." (Strid 2010: upagineret). I tornadoens varetægt hvirvles Lille Madsen og hans hus op på toppen af det menneskefjendtlige "Benbrækkerbjerget".

Befolkningen i byen etablerer en svævebane og begynder at sende ting op til

ham: Skinker, grydelapper, en sabel, et modelfly, en Tubaba, et digt, hestesko... Ratio-nalet lyder, at Lille Madsen skal have alt det, der er tæt på os, når han selv er langt væk. Opslaget, hvor vi ser Lille Madsen klemmt inde mellem alle de velmente gaver, artikulerer i sit panorama tingene i deres fremmede kvantitet og tyngde. Mennesket Lille Madsen er ganske sødt



og barokt overmandet af dagligdagens nære ting i deres kvantitative *misuse value*. Gaver-nes charme* fremkommer i redskabernes ubrugelighed og madmængdens ufordøjelighed. Strids karikerende fremstilling - tegneseriestregen og ikke ingeniør-stregen - er velegnet til at indfange og forstørre denne misuse value*: Madsen er den lille og tingene er de mange. Det er en væsentlig pointe her, at tingenes påtrængende fremmedhed og ubrugelige bortvendthed tager sig venlig og imødekommende ud. Tingene charmerer*, fordi de er ting; vi ser overforbrug og akkumuleret konsumerisme, men inde fra tingenes verden og ud, og vi ser at de griner ad os.

Selvom Lille Madsen, som eneste menneskelige *jeg* på toppen af Benbrækerbjerget, har ordnet og kategoriseret de opsendte ting, opstår der ikke desto mindre vilkårlighed og truende kaos. Vi får et grafisk *Latour litani**, hvor tepotte, krumsabel og Tuba eller teddybamse, James Joyce og franskbrød sættes i en ikke nærmere bestemt relation til hinanden. Tingene samler sig men ikke ud fra deres ydre kvaliteter eller deres relationsforbindelser til mennesker i deres brug. Tingene samler sig som tilbagetrukne ting i egen ret og egen logik.



Fortællingens afsluttende hændelse, der forårsager Lille Madsens hus' tilbagekomst til byen, er foranlediget af et uvist sted midt mellem den smeltende is, tyngdekraftens træk i gaverne og Lille Madsens nys. Også her er Lille Madsen *lille* og det non-humane artikuleres som aktanter*, hvis aktive indflydelse ikke kan afskrives. Tornadoen af gaver, der suser som en hale efter huset, fremstiller og forstørre disse non-humane aktanters* virke for øjene af det undrende redningshold.

#13 Rumskib

Fartøj fundet i nummeret *De rigtige McCoys* på pladen *Sneglzilla*, Malk de koijn (2002),

Størrelse: Stor, **Farve:** grå, **Materialer:** aluminium, plastic, glas, **Placering:** ydre rum

Træffets karakter: **metafor** **humor** **prosopopeia**

I godt stykke inde i Malk de koijns nummer *De rigtige McCoys* (Malk de koijn 2002) distancerer en storskrående, veloplagt og selvsmagende rapper sig fra unavngivne rivaler i hiphophierakiet:

Du er en gammel brandbil, jeg er et rumskib med påhængsmotor, jeg
vandt et championship, over Gud han kom kun nummer to

(Malk de koijn 2002: 1:38)

I den velsmurte og overstyrede overhaling af konkurrenterne etableres en lang kæde af metaforiske* møder: *Jeg, et rumskib, påhængsmotor, championship, Gud og du, gammel brandbil. Rumskib med påhængsmotor* refererer til coveret på pladen *Shubidua 2* (1974), hvor vi ser en accelererende chokoladekiks med påhængsmotor.

Ligesom i (det tidlige) *Shubiduas* tekstunivers, er det fart og fremdrift, der er vægtigt tekstparameter i Malk de koijn-sekvensen her. Det er farten og det uovervejede, der etablerer macho-sammenstillingen (jeg større end dig) i en. Vi griner mere, imponeres mere af Tue Tracks pralhals, end vi godtager hans imponante attitude og slagfærdige udsagn, og rumskibets humor* rammer således.

Shu-bi-dua 2



Ser vi nærmere på den spidsfindige prosopopeia*, som kommer til udtryk, bliver komikken og karikaturen desto tydeligere. Brandbils-duet og rumskibs-jeget er så infantile, så fjollede, så skøre, så tegneserieagtige, at metaforen* ikke får lov at virke til ende. Meningen er vel, at jeg som et rumskib er større, stærkere, hurtigere end dig som en gammel brandbil, men sammenstillingen snubler over sin egen formåen og den sammen-smeltning, der er forudsætningen for at opmåle *jegs* mentale forspring i forhold til *du*, afbrydes af latter.

Herved træder rumskibs-jeget frem som del af et følge af første- og andenpersons subjekter, transportmidler, kraftmaskine, konkurrencebegivenhed og Gud. Heri kan *jeget* trods al sin pralende, brovtende Kong Gulerod-figur ikke hæve sig op over hverken *duet* og vigtigere for os: De sammenlignende metaforled. Rumskibet slår tilbage på rappen og træffer dér midt i selvhævdelsens moment.

#14 Strømpe

Beklædningsdel fundet i uromanen *Lystbilleder* Svend Åge Madsen (1964) ☉

Størrelse: mellem **Farve:** sikkert hvid **Materiale:** svært ubestemmeligt tøjmateriale **Placering:** i sko

Træffets karakter: authentic other voice | proksimitet | eksploderet synsvinkel | omsorg for ting | distribueret agentur

I ét af de små kursiverede afsnit i Svend Åge Madsens *Lystbilleder* (Madsen 1964) giver en fortæller sig meget tøvende i kast med at beskrive *hæns* (kønsneutralt pronomener) ubekendte væsen. Den eneste adgang til dette skjulte væsen er de ydre kendetegn, tøjet – ”denne samling beklædningsgenstande”, som det hedder (Madsen 1964: 50). Fortælleren forestiller sig stablen af tøj liggende som en dyng på en losseplads uden Hæn indeni, så at sige, og i denne fremtræden ”ville man ikke finde nogen interesse i eller noget formål i at beskrive den” (ibid.). Et antropologisk blik rettes alligevel mod tøjdyngen, da det er det eneste spor efter Hæn, vi har til rådighed. Fortælleren nærer en arkæologens tro på, at tøjsamlingen nok er en skidt gengivelse af personen Hæn, men at vi alligevel af tøjsamlingen kan mane noget op af jorden.

Fortælleren går pedantisk til opgaven. Men samtidig hviler der en underlæggende tone af kapitulation og desillusion over tilgangen, som gjorde *hæn* nar af ideen om en tingenes authentic other voice*. Vi griner af fortællerens hårdnakkede tro på, at vi ved proksimitet* kan nå ind til essens. Fortælleren starter fra neden ”ved et ekstremt punkt: fødderne” (ibid.). Over halvanden side gennemgås systematisk først skoene, ”som sko er flest” med karakteristikaene: Højre/venstre, hæl, såler, overlæder. Dernæst snørebånd med karakteristikaene: Parallelle gennemløbshuller, løse ender, sløjfe; videre til strømper, der er et ”isolerende, beskyttende, svedabsorberende tøjlag” med usynlig ”længde opadtil”

(Madsen 1964: 51); tilbage til snørebandene (som om vi glemte noget vigtigt) med krydsende gennemløb i alle huller, "henholdsvis på hver sin sko" (ibid.), i opadgående retning.

Fortælleren forsøger sig let tøvende med "et tværsnit" (ibid.) af Hæn, hvor de forskellige tøjlag, som var det en geologisk udgravning, bliver synlige for forestillingsevnen. Ved dermed at fremhæve kontaktflader mellem strømpe, sko og fod fremstiller Madsen en eksploderet synsvinkel* på (eller for?) strømperne og deres nærmeste, herunder mennesket Hæn.

Der sker et umærkeligt og ironisk skred fra den i kursiv markedere fortællers udtrykte ønske om at give et "tilfredsstillende billede af den indtrædende, den ukendte // Hæn." (ibid.) og hen imod den opgivende konklusion: Nej, Hæns væsen forbliver aldeles ubekendt i alle de ydre detaljer. Det fortællende jeks usikkerhed er synliggjort i gloser som "øjensynligt", "formodentlig", "må man antage", "svært at dømme" (ibid.). Hvad der derimod bliver bekendt, er strømperne.

Ved at benytte de forskellige tingsbegunstigende greb, som jeg netop har redegjort for, giver Madsen os en fornemmelse af, at vi ikke længere ser *udefra*. I proksimitets* detaljerigdom og den eksploderede synsvinkels* udvidede indoptag ser vi strømpen *indefra*. Selvom detaljegraden fremstår som en komisk fragmentering af det mål om overblik og opsamling, fortælleren indledningsvis satte i sigte, ligger der også en øm nænsomhed i blikkets vandring rundt på sko og strømper. Madsens fortæller kerer sig om disse – skulle man tro – ubetydelige petitesser, som om de var vigtige. Eller rettere: i *Lystbilleder* ER strømperne prominente deltagere forrest på scenen, som har krav på omsorg*.

Når vi er vidner til et lige dele energisk pågående og komisk rådvildt subjekt, der kigger på en samling tøj frataget sit menneske, så får vi samtidig et tilbud om at iagttage en strømpe, der kigger ud inde fra sin "existens inde i skoens trange verden" (ibid.). Er det strømpens strømpeværen, vi aner? Kunne vi forskyde begrebsdannelsen og i stedet for at antage en forventelig antropocentrisme se på afsnittet som et forslag til en *sokcentrisme*? Hos Madsen tager det *at sokken kigger ud* ikke form af prosopopeia, men af en eksploderet synsvinkel*, hvori sokken er på niveau med sine omgivelser. Der er anderledes sagt *ikke nogen, der ser*. Synsvinklen udgår fra en forestillet position fra spidsen af en gammastråle, der aldeles indifferent suser gennem human såvel som non-human materie. Vi kunne også beskrive det som et stålatoms udsyn fra æggen på en guillotines iskolde blad. Som i et kubistisk maleri klasker antropocentrismens centralperspektiv sam-

men for øjnene af os, og en sok træffer sært, fremmed og uforståelig for en menneskelig bevidsthed. Hvis spørgsmålet er, hvordan verden mon tager sig ud for en strømpe, lyder Madsens symmetriske tværsnit af et svar:

læder (skoens), stof (strømpens), venstre fod (den ukendtes), stof (strømpens), læder (skoens), læder (den anden skos), stof (... strømpes), højre fod (også den ukendtes), stof (strømpens), læder (skoens)

(Madsen 1964: 51)

#15 Dødsbo

Indbo fundet i essayet *Punktum*, Tomas Thøfner (2009) ©

Størrelse: stor **Farve:** mange **Materiale:** mange **Placering:** i et antal tilfældige papkasser

Træffets karakter: **Latour litani** **Tib/Tub** **uigennemsigtighed** **withdrawal** **metafysik**

Døden og det næsten umulige i at omtale den i vores moderne verden er omdrejningspunktet i Tomas Thøfners 76 siders lange essay til og om forfatterens afdøde bror (Thøfner 2009). Da den psykisk syge og medicinmisbrugende bror dør, opstår der et tomrum, en mangel, som fortælleren beskriver med de penge, som broren har efterladt sig på hospitalet:

penge er så perfekt udødelige. Et beløbs eksistens er ikke bundet til nogle tilfældige sedlers og mønters materie, men kan veksles og cirkulere i én uendelighed. Jeg fik ikke hans penge tilbage, men den abstrakte idé, som hans konkrete penge svarede til.

(Thøfner 2009: 5-6)

Midt i sorgens mørke kan fortælleren ikke bruge abstrakte ideer til meget, og den materielle substans, som et pengebeløb i dets repræsentative udskiftelighed mangler, klamrer fortælleren sig til i det efterladte dødsbo. Det er, hvad døden har ladet ligge. Inventaret artikuleres i en nøgternt opremsende listeform og får her karakter af et Latour litani, dog med

den afvigelse, at de karakteristiske vilde og vilkårlige spring mangler. Dødsboet ejer ingen humor eller charme, men kun noget, der tynger og fratager netværksdannelsen dets opdrift.

Døden og reminiscenserne fra det tarvelige liv, broren levede, hænger i inventarlisten som en dødvægt. I stedet for et livligt assemblage får vi en knugende, tyngende fornemmelse af sorg og opbrugte muligheder. Fortælleren har ikke dokumenteret indboet af nogen praktisk årsag, men "af en trang til at nedfælde noget på skrift" (Thøfner 2009: 14). Den blotte fiksering af tingene i listens optegnelse er i udgangspunktet menings- og nytteløs, men den er samtidig den eneste omgangsform, fortælleren kan finde med den uoprettelige betingelse, at broren er død. Overflytningen af Tub* til Tib* bliver en mulig kognitiv måde at fastholde tabet på for en tid. I listen kan *hans* ting få lov til at stå fremme i deres tavse fremmedhed. Den totale uigennemsigthed*, der tilfalder Tub* er ikke vasket ned eller gjort glasklar i Tib*. Tværtimod falder tingenes lammende uigennemtrængelighed læseren i øjnene. Deres karakter af en række brændte broer ind til et dødt menneske er velartikuleret.

I den korte kommentar, som følger dødsbolisten, bruger Thøfner udelukkelsesmetoden til at komme frem til en form for bestemmelse af listens inventar. Thøfner konstaterer:

- 1) Tingene er ikke sig selv
- 2) Tingene er ikke nogens
- 3) Tingene er ikke i brug
- 4) Tingene er ikke klar til hverken at blive købt eller smidt ud

Tingene i dødsboet undviger at deltage. De vil ikke være anliggender for nogen eller noget. Men hvad er de så? De er dødens afkast; en rest; en materiel væren, som ikke forsvinder med døden, men som omvendt heller ikke er noget, vi kan kapere. Dødsboet artikulerer tingenes immaterielle position midt imellem materialitet og ingenting, mellem realpræsens og tomhed. Når denne tingens *withdrawal** alligevel træffer, skyldes det den litterære absentifikation. Sproget skaber propositioner ind i dette limbo af fraværets nærvær, ind i titlens *punktum*. Thøfner kan med reference til Højholts svimlende aforisme "Hvis pludselig alle ting fik halv størrelse og faldt ned i mellemrummene mellem hinanden" (Høj-

holt 1989: 13) nå en affirmativ bestemmelse af tingene: "de falder ud af verden og ned i et mellemrum" (Thøfner 2009: 15).

Sammen med Højholt bevæger Thøfner sig ud i en metafysisk realitetsdimension, hvor tingene har halv størrelse – *ud af verden* MED tingene og ikke væk fra dem. Vi kan her godt ophæve Thøfners rekognosceringer til en tingslov: De mest selvfølgelige ting er mestendels til i et mellemrum i verden, og det vi sanser, oplever, erkender, er kun undseelige krumninger og forskydninger langs mellemrummets kant. Thøfner sammenfatter: "Tingene er uforståelige og banale på samme tid" (Thøfner 2009: 16). Thøfner forsikrer om, at han "lider af en mærkværdig sandhedsfiksering" (Thøfner 2009: 75), og at *Punktum* er et forsøg på at beskrive døden i et ikke-religiøst, sekulært sprog. Metafysikken er imidlertid ikke fornægtet og en korrigeret trosbekendelse kan nu lyde:

Jeg tror på 951 og en halv krone, på fedtede læsebriller og gulnet
tape

(Thøfner 2009: 75)

#16 Havegrill

Anordning til udendørs madlavning fundet i historiebogen *Små Historier 2*, Peter Adolphsen (2000) ©

Størrelse: mellem **Farve:** sort **Materiale:** stål **Placering:** i Nye ord i dansk side 553-54

Træffets karakter: flad ontologi Latour litani Tib/Tub

Peter Adolphsens *Små historier 2* bliver ofte læst med udgangspunkt i historiernes eksplícite intertekstualitet. Men det er ikke kun teksterne, der fremstår sammenvævet med og i udjævnet forlængelse af fortidens litterære forlæg. Den verden, Adolphsen artikulerer, følger med intertekstualiteten ned i ét samlet niveau, i en flad ontologi, hvilket måske kunne føre til en inter-ontologi? Som nu i teksten *Readymade* (Adolphsen 2000: 66), der som titlen antyder, er et ordret indoptag fra et katalog over *Nye ord i dansk 1955-1975*. Når Adolphsen omplanter en striks funktionel tekst til et litterært virkeområde blandt *historier*, så skifter listen af nye ords status. Den springer ud som et Latour litani*.

Det står hurtigt klart, at vilkårligheden i listen er spændt ud imod en sociologisk/antropologisk samfundsdiagnostik, efter som de nye ord må være nødvendiggjort af

en ny verden i årene 1955-1975, velfærdsstaten med andre ord. Tub* fordrer Tib*. Min påstand er, at denne samfunds- og identitetsorientering har følgeskab af en ontologisk orientering i *Readymade*, der ad tilfældighedernes vej (fra ha- til hå-) placerer, hvad der i vores øjne er umage enheder, ved siden af hinanden, og giver læseren et forsøgsvist udkast til det mylder af relationer, der måtte være havegrill og havmiljø imellem. Tub* forbin-der sig her med Tib*, og vi får en uafgrænset hob af propositioner til/fra verden. Parcelhu-sets havegrill er placeret ca. midt i Latour litaniet*, og jeg vil her kigge på dens umiddelba-re kontaktflader:

hasteindkalde, hastemøde, havmiljø, havegrill, havnefront, hedvask,
heldækkende

(Adolphsen 2000: 66)

Vi bevæger os i sekvensen smidigt igennem 1) et politisk/parlamentarisk register (haste-indkaldelse), til et 2) geopolitisk register, stadig presserende politisk men nu åbnet mod biologi og klimadebat (havmiljø), til et 3) forbrugercentreret register for parcelhusindehave-re (havegrill), til et 4) byplanlægningperspektiv, hvor 3) vender tilbage (havnefront), til et 5) husmorregister for indstilling af vaskemaskiner, til et 6) malerteknisk register til beskrivelse af malings udstrækningsevne. 'Vores' havegrill er indskibet på langs i denne kæde af po-tentielle relationer, og alene kollektivets omfang udstiller vores relation (subjekt-objekt) som én undseelig, ubetydelig, perifer relation blandt mange, mange andre (objekt-objekt). At hævde, at havegrill er havegrill for en parcelhusejer i velfærdsstaten, synes nu aldeles umotiveret og voldsomt reducerende.

Fraværet af styrende syntaks lader havegrillen træffe egenhændigt på kryds og tværs, mens læseren forpustet må overgive sig til tingenes gigantiske parlament.

#17 Te

Drik fundet i romanen *Stigninger og fald*, Josefine Klougart (2010) ©

Størrelse: mellem **Farve:** lys gul/brunlig **Materiale:** vand og bladekstrakt **Placering:** i tekop nær Agri, Mols Bjerger

Træffets karakter: **proksimitet** **netværk** **flad ontologi** **Latour litani** **dragning**

Stigninger og fald (Klougart 2010) er karakteriseret ved en lokaliseret nærhed i Mols Bjerger. Fortælleren Josefines barndom udspiller sig som en forceret proksimal* oplevelse i og af en bondegård i landsbyen Agri. Det hele er set i erindringens og dermed spekulations (snarere end realismens klare) lys, og der er således lagt mængder af informationer til, som selv den største molboklæbehjerne ikke ville kunne huske.

I hidsigt afbrudte sætninger med kort afstand mellem kommaer og semikoloner – og tilsvarende lang afstand mellem punktummer – fremstilles bondegården i en proksimitet*, der er præcis og fagteknisk i sine benævnelser, og som nysgerrigt snuser om alt værende i bondegårdens familie, dens dyr, dens interiør og det bakkede landskabs stigninger og fald udenfor. Dette forbundne netværk*, denne bondegårds-assemblage, er en smeltdigel, som forbinder udenfor/indenfor, mennesker/dyr/ting sømløst i smidige, adrætte spring rundt i et mylder af indvirkende medlemmer. Denne umiddelbart forvirrende og rundtossede indstilling, ude-af-fokus, er nænsomt filteret igennem og fastholdt i et barns skærpede sanser og forestillingsevne, og heri overtales læseren til at godtage præmisserne for de korte erindringsglimt, der er lige så præcise, som de er bortvendte og flygtige.

Plot og fremdrift er (mere eller mindre konsekvent) erstattet af korte, enkeltstående tableaux, og denne kompositoriske staccato udjævner hierarkier i det, der er i og omkring bondegården. Mor, far, mormor og storesøster er omdrejningspunkter, men det betyder ikke, at kat, grus på gårdspladsen, hest, Faxe Fad pilsner, Tre Høje, dejfad, murværk, grusvej fra Toggerbo er perifere størrelser. Alt er larmende til stede forrest, samtidig. Det kompositoriske niveaus diskontinuerte struktur artikulerer således et samhörigt kollektiv i et tingenes legato. Der er ikke subjekter og objekter. Der er kun propositioner mellem bondegårdens forskellige aktanter, og disse (ting/dyr/mennesker) fremstår, som var de sukkerkorn på samme pandekageflade niveau.

Den *Tinghule*, der omtales flere steder i romanen er i sin flerholdige betydning emblematiske for kompositionsstrukturen i *Stigninger og fald*, hvor beslutningernes radius

er udvidet til også at inkludere det non-humane. Tinghulen, som er en faktisk lokalitet på Mols, konnoterer:

1) en mørk hule, med genstande i; et sted, hvor tingene godt afskærmet fra vores blikke, kan udfolde sig og være ting for sig.

2) hvad geologien kalder et dødishul, altså et fald eller et hul i landskabet, skabt af istidens gletsjer. Hulen er et hul (hule er etymologisk beslægtet med hul), som i fortiden blev brugt som tingsted, som parlament. Molbobønder lod for en eftermiddag arden stå og drøftede uenigheder og tog beslutninger i Tinghulen. Det naturligt forekommende amfiteater var en oplagt placering til parlamentet.

Den landbo-assemblage af heterogene og dog tæt sammenstillede enheder er netop sådan en *Tinghule*, hvor genstande *derude* og forhandling *herinde* mødes.

I en smukt floromvunden beskrivelse af det, der foregår rundt om Josefines mor – ikke med moren i centrum, men med moren som perpleks multitask'ende og fejlslagen organisator – frembringer Klougart et Latour litani*. Moren og fortælleren med hende "kan ikke få det til at samle sig", som det hedder: Det er som "en genstridig mørdej, der ikke *vil*" [kursiv i tekst] (Klougart 2010: 41). Moren er afskåret fra udestemte og dog presserende "bevægelser" rundt omkring i landbo-assemblagen, der indeholder:

- en avis, der hvirvler omkring på vejen
- kartoflerne, der spirer i kælderens
- brænde, der sorteres i stabler
- fugtige pærer, der samles op fra græsset
- hvid maling, der "vrider sig" af havestolene og "virrer i vinden i det hviskekor, der ellers bare er løvets"

(Klougart 2010: 40)

Hverken mor eller fortæller kan hæve sig op over dette mylder og få et overblik. Selv metaforens afsæt, den *genstridige mørdej*, er jo en del af landbo-assemblagen og ikke et be-

skrivende led i helle udenfor. Ligeledes har det naturlige løvs hviskekor fået selskab af unaturlige, industrielt fabrikerede flager af hvid plastikmaling, hvorved blæsten ikke længere *bare* er løvets blæsevej. Mor, fortæller – og med dem læseren – forbliver nedsunket, nede mellem tingene, og således kan det om landbo-assemblagens myriader af relationsforbindelser til moren hedde:

Alle de bevægelser [...] hun ikke kan se i et samlet billede, men som styrter i hende (ibid.)

(Klougart 2010: 41)

Det, der *styrter i moren*, er træf. Det er ting, der træffer uspecificeret og flosset i og med deres netværksstruktur. Enhederne opretholdes som noget andet end *et samlet billede* for et subjekt. Tingene træffer, fordi de opstilles i samhörig adskillelse; sammen og samtidig hver for sig. Vi kunne også bruge en grammatisk formulering, sådan som *Stigninger og fald* udsiger den: Den te, vi skal se på om lidt, træffer i punktum-fattig men komma-rig sætningsfølge.

Kigger vi nærmere på et 11 linjers punktumfrit stykke i Klougarts *Latour litani**, ser vi, hvordan kolonner af ting sirligt forbinder sig. Tingene falder "lige i hælene på hinanden" (ibid.), som om de alle havde livlige, bevægende ben, hvilket de selvfølgelig ikke har. Omvendt har de faktisk benenes egenskaber. Tingene opfører sig som om de havde et bevægelsesapparat og kunne gå: Først en rulle silkebånd, der egenhændigt "falder og triller, løsner sig som kødet fra kogte ben" (ibid.). Den metaforiske sammenstilling af silkebånd, der løsner sig af sin oprulning og gryderetten, der mørnes over blusset, artikulerer i selve konstellationen silkebånd/kogeben en stille, umælende agens* i det materielle; en agens, der ikke er rettet direkte mod morens bevidsthed (silkebåndet træffer i sykkassen, ben træffer under grydens låg), men derimod rettet mod og udgående fra silkebånd/kogeben. Silkebåndet forlader ikke *bare* sin oprulning. Den forlader sin oprulning *som* kødet forlader det kogte ben, altså i en vagt defineret forening, i en delvist uartikuleret transformation, i en åbnende oversættelse, der drager morens opmærksomhed mod sig, uden at nogen af os er i stand til at fastholde, fiksure silkebånd/kogeben.

Følger vi sentensen videre finder vi et umiddelbart voldsomt men i tekstens logik umærkeligt spring fra stum, umælende, tavst silkebånd/kogeben til ord og nikken – til noget både verbalt og gestisk kommunikerende, et menneske velsagtens? Videre til en

burreplantes klæbende kurvblade og disses udifferentierede kontakt med strømpebukser, hår og ærmer og afmonterende fingre. Fra venstresiden (Klougart 2010: 40) ved vi, at de fingre med spyt, der griber en bogside, er farens med de ”flade negle” (ibid.). Næste litani-sekvens, der artikulerer te/kat/gulvbrædder, er ligeledes foregrebet på venstresiden, hvor også en fraværende far deltager:

Der står en kold kop te på gulvet foran reolen med ringbindene. Kat-
ten lister hen og snuser interesseret til den, drikker af den, og han hø-
rer ikke noget, ser den ikke.

(Klougart 2010: 40)

Da læseren møder teen igen på side 41, er den distancerede 3.-persons-fortæller blødt op, og vi har med de mellemliggende netværksudvidelser og digressioner nået et mere direkte fremvisende te/kat/gulvbrædde-perspektiv:

katten, der vælter en kop med kold te, og teen der lægger sig i
sprækkerne mellem plankerne

(Klougart 2010: 41)

Vi er nu helt nede i plankegulvets mellemrum og helt nede i teens viskositet og temperatur. Er det katten, der mærker teens lave friktion og kulde, fristes man til at spørge? Næppe, er den umiddelbare indskydelse. I den første tekstsekvens forlod tedrikkeren *sin* te på gulvet (hvor den i et human-funktionelt perspektiv ikke hører hjemme) til fordel for engelske tids-skrifter, mens kattens te-kontakt blev tilbage. Vi kan ikke se det anderledes, end at teksten her foreslår, at teen er *kattens* væltede te? Eller rettere: Vi er her i Klougarts tekststrøm helt overbevist om at teen sagtens kan være *og er* kattens te. Sagt endnu kortere: Teen træffer.

Straks efter er vi – med et punktum i sigte – *ude i* den store natur, hvor Kattegats tidevand trækker sig tilbage fra stranden. Havets returløb sidestilles temporalt (*mens*) med storesøsteren, der hjælper med sejlet, hvorefter en sær diffus sætning følger:

ser ud over de tuer af tang og sten, der er dukket op

(Klougart 2010: 41)

Er det storesøsteren, moren, katten, teen, Mols Bjerge, Kattegat ..., der ser? Hvem får hvad til at være *dukket op*? Svarene blæser i *løvets hviskekor*, og læseren har igennem tekstens manierende sprogbrug for længst overgivet sig og mistet interessen for at lokalisere et fikspunkt. Læserens situation spejles af morens situation over for (som det hedder): "et dynd af hænder og burrer" (ibid.). Klougarts Latour litani* svarer til, som her beskrevet i endnu et dragende billede, at gå med en servicebakke og pludselig miste balancen:

på én gang forfærdet og rolig, som det øjeblik, man holder op med at gribe i luften efter glassene og bare lader dem falde

(Klougart 2010: 41)

#18 Urskive

Tidtager fundet i digtet *KNALV KNOLV* i digtbogen *DIGTE?*, Vagn Steen (1964) ©

Størrelse: mellem, **Farve:** hvid, sort, **Materialer:** papir, blæk, **Placering:** nær feminists hoved

Træffets karakter: **withdrawal** **Tib/Tub**

Klokken er 11:30 på Vagn Steens konkretlyriske ur. Eller rettere: Klokken er *Knalv knolv* som titlen skamferet lyder. Steen har retoucheret i urets talord og erstattet begyndelseskonsonanter med KN. Denne simple gestus får uret og urets tal fra 1-12 til at fremstå skøre, forvrængede og nært ved uigenkendelige. Uret latterliggøres, så at sige, idet vi ser, hvad der skulle være eksakt fiksering af tidspunkt, fortabe sig i ord fra et helt nyt sprog. Man spørger sig selv, hvad en *KNYV* er og hvordan man kan *KNOTTE*? Dette dunkle sprog kunne være et bud på urets eget sprog, der for os er umuligt at aflæse, endsige afkode. Den sære forvrøvlede ur-lingvistik artikulerer urets withdrawal*: Uret kigger ud en

sidste gang inden det trækker sig tilbage til tidens og mekanikkens egen verden. *KNO*, *KNE* og *KNIRE* er, hvad der står tilbage.

I efterordet til kapitlet *Sprogting*, hvori uret indgår, står der insisterende: ”knalv knolv: digtet er et fungerende ur” (Steen 1964: upagineret). Hermed sætter Steen lighedstegn mellem Tib* og Tub*, eller hvad? Selvfølgelig er der tale om et drillende og udfordrende statement, der skal ses i den konkretlyriske kontekst urskivedigtet kommer i. Steen og konkretisterne i 60’erne ønskede jo netop at fremhæve og benytte sprogets materialitet aktivt i æstetisk øjemed.

Det tingtve bud på en forståelse af Steens note til urskivedigtet lyder: *KNALV KNOLV* er ikke et fungerende ur, i den forstand, at det ikke er mekanisk men står trykt i en bog. *KNALV KNOLV* er derimod et fungerende ur i mindst to andre henseender: 1) Tiden går, mens man ”læser” det, dvs. mens blikket drejer rundt langs urskivens kant, og 2) fordi det fremhæver uret som en sær størrelse, som vi i digtets artikulation, tillægger stor opmærksomhed. Uret træffer, anderledes sagt, og heri er fungerende digt og tikkende ur sammenfaldende.

#19 Strygejern

Husholdningsteknologi til udglatning af tøj fundet i essaysamlingen *Fri os fra kærligheden*, Suzanne Brøgger (1973)

Størrelse: mellem, **Farve:** hvid, blank, **Materialer:** Stål, og plastic, **Placering:** nær feminists hoved

Træffets karakter: **dragning** **misuse value**

Én af de mest berømte og slagfærdige punchlines i Suzanne Brøggers essaysamling *Fri os fra kærligheden* lyder:

Hvis vi bare bliver fodret rigeligt med tryghed, kundskab og kærlighed, så bliver menneskene lykkelige – og livet risikofrit. I så fald, hvis det skal være på den måde, så fri os for kærligheden. Så vil jeg nemlig hellere have et strygejern i hovedet

(Brøgger 1973: 180)

Intentionen med Brøggers korporlige konfrontation med strygejernet er selvfølgelig en understregning af, at kærligheden, kernefamilien, borgerligheden er en værre ulykke end at få et glødende strygejern i hovedet. Hvem kunne tænke sig det? Men er Brøggers strygejern – på afveje, brugt som retorisk forstærker – ikke et fremtrædende strygejern? Er strygejernets stålhårde og brændende kontaktflade med et blødt og følsomt menneskes kæbeparti ikke fascinerende, smak!? Aner vi ikke tyngdekraftens træk i det tunge strygejern? Jo, et ellers undseligt strygejern drager* i en misuse value*, det indtager som rambuk.

Strygejernet træffer her, midt i de feministiske paroler. Strygejernet er fjernet fra sin funktion som husmoderredskab til udglatning af skjorters vaskefolder og rearrangeret som skarpretter. Tingssensitiviteten er Brøgger selv inde på i forordet til *Fri os fra kærligheden*: ”i øjeblikket forekommer det nærværende vigtigere end det formfuldendte” (Brøgger 1973: 9). Strygejernet er netop nærværende frem for formfuldendt i sin nye rolle hos Brøgger

#20 Himstregims

Ubestemmelig genstand fundet under *Ting* i børneleksikonet *Børnenes Ænsyklopædi*, Peter Adolphsen (2007) ©

Størrelse: ukendt **Farve:** ukendt **Materialer:** ukendt **Placering:** nær kapsel

Træffets karakter: omsorg for ting withdrawal Tib/Tub charme kendsgerning/anliggende

Opslaget er *ting*. I stedet for den faste og dagklare definition, som man ville forvente at finde i et leksikonopslag, finder vi i *Børnenes Ænsyklopædi* (Adolphsen 2007) en forhandlende dialog friskrabet for såvel kontekst som yderligere specifikation. Part A forsøger med en på én gang komisk og omsorgsfuld* ihærdighed at udpege en genstand for part B, som om det var af stor vigtighed. Omsorgen for ting* her er kendetegnet ved, at part A afstår fra at forklare, eksemplificere, sammenligne, sætte i sammenhæng men udelukkende benytter sig af stadigt nye synonymmer og neologismer. Part A kan ikke forklare part B, tingen hun peger på, fordi hun ikke kerer sig om at indsnævre og indskrænke tingen – som var det en sommerfugl, hun ville fange, uden at røre dens bestøvede vinger.

Vanskeligheden i forehavendet viser sig, idet flere og flere synonymmer (mere eller mindre autoriserede) trækkes af stalden uden at vi kommer en afklaring nærmere. Øgenavnene, som vi godt kan kalde dem, tæller bl.a.:

ting
himstregims
fideli-sjavert
dippedut
dingenot
genstand
objekt
fidus

Tingen modsætter sig i første omgang en sprogliggørelse, og fremstår i kommunikationens fallit i sin introverte og afvisende withdrawal*. Vi kommer ikke nærmere tingen ved at addere nok så mange og farverige navne, anderledes sagt. Sprogforbistringen, hvor Tub* igen og igen afviser Tib*, artikulerer tingens charme*. Når part A ikke har held med at forklare part B, hvor og hvad tingen er, ja så troner tingen overlegent over de to uduelige subjekter, der ikke formår at indfange eller udpege den. *Jegerne* agerer, men uden effekt. Tingen er passiv, men med effekt. Den ligning, der udelukkende tilskriver intenderet handling en effekt, er således for en stund sat ud af spil.

Halvvejs indeni i den kortfattede dialog skifter part A og B rolle, således at det nu er part B der spørger og part A, der bekræfter:

Tingesten!
Nåe, tingen! Himstregimsen altså!
Ja, fideli-sjavert

(Adolphsen 2007: 159)

Sprogforbistringen er ikke overvundet, idet genkendelsen og samhørigheden er tom. Vi starter med ordet *ting*, får det udfoldet i 9 varianter for derefter at få det foldet sammen igen, så vi står tilbage ved udgangspunktet: "Ting?/ Ja!" (ibid.). Forståelse, nej!, kunne vi tilføje, eller hvad? Rigtignok er genstanden ikke kommet nærmere subjekterne A og B. Men himstregimsen er. Adolphsens liste af tingskælenavne er i den yderst sparsomme brug af syntaktisk kit, der er gjort brug af, lydhør over for anliggendets* formløse og udefi-

nerbare statur. Vi kan sige, at tingen er et velartikuleret anliggende* her i rollen som strittende sær og uudgrundelig himstregims.

#21 Cykel

Transportmiddel fundet i digtsamlingen *City Slang*, Søren Ulrik Thomsen (1981)

Størrelse: stor **Farve:** ukendt **Materialer:** metal, gummi **Placering:** nedenfor mur

Træffets karakter: charme oprigtighed

Umiddelbart byder det os imod, at inkludere Søren Ulrik Thomsen blandt tingenes fortalere. Hvis det er nogenlunde korrekt, at Thomsen i traditionen fra romantikken og symbolismen skriver lyrik på en højmodernistisk forestilling om kunst og litteratur som adgang til en transcendent verden af ren æstetisk ynde og ophøjet eksistentiel smerte, så er der vel ikke plads til konkrete, virkelige, værende ting? Thomsens lyrik er antropocentrisk i sit antrit; den forstår (meget firkantet sagt) det værende *som det levende*, og i sådan en optik er der vel ikke plads til tingene? Jo, da! Jeg giver her et enkelt stik ind i tingenes tilstedeværelse hos Thomsen.

I digtet *Biografi* (Thomsen 1981: 53) møder læseren pludselig en væltende cykel, og den cykel passer ikke ind i den opstillede fordom. Til en begyndelse er alt som forventet: Digtet projicerer *barndommen* ind på et hus, der optræder som et plastisk materiale for det menneskelige. Huset har "uendelige gulve" og "oplyses/ kun af vinterens blå" (ibid.) Disse flommetykke abstraktioner gør entydigt huset til et billede, der er til stede i digtet med den hensigt at rumme en stemning i og for et humant jeks biografi. Videre lyder det, at: "Langt borte hvisler de tynde birke i blæsten" (ibid.), hvilket igen fastsætter omverdenen vagt og ensidigt i forhold til dette *jeg*. Birkene og deres hvislen *langt borte* er til stede for at markere en afstand til *jeget*. Men så er cyklen der:

En cykel, der stod lænet op mod muren, falder

(Thomsen 1981: 53)

Pludselig ændres synsvinklen, ja den ophæves ligefrem for en stund, idet cyklen blot står, for derefter at falde. Ikke for nogen, jo måske for muren? Cyklen falder bare. I modsætning til hus, gulv og birk, der fastsures til et subjekts præferencer, så fremstår cyklen som en oprigtig* cykel, hvis charme* artikuleres i faldet ned gennem den centrallyriske modus. Hernede på fortovet træffer cyklen.

#22 Tegnestifter

Kort nål med fladt hoved fundet i digt/kortprosa-bogen *Afstande*, Charlotte Strandgaard (1966)

Størrelse: lille **Farve:** gylden **Materiale:** metal **Placering:** ukendt

Træffets karakter: kendsgerning/anliggende proksimitet aktant

Charlotte Strangaards bog *Afstande* forløber i elleve afsnit markeret I-XI, samt en afsluttende tekst XII. Hver af de elve dele falder i to afsnit, hver med navn fra filmfotografisk billedbeskæring: Total og Close up. Totalerne er løse prosastykker, der beskriver en kvinde-verden centreret om konkretiseret fødsel, krop og børn. Med lige dele brug af readymade, bekendelser og konceptuelle eksperimenter tegnes der et totalbillede af en tidlig kvindepolitisk verden, hvis tyngde forsøges løftet. Close-up-teksterne er anderledes ultrakorte, lyriske og nøgternt registrerende den helt nære omverden. Med *Afstande* har således to indstillinger til verden: én der fra distancen dækker det sociale og én der tæt på dækker det faktuelle. Anliggender* og kendsgerninger* er umiddelbart pænt sorteret og adskilt i det internt subjektive og det eksternt objektive.

Selvfølgelig er det ikke hele historien. Åbningslinjen i den første *Total* lyder således (hvad senere rødstrømper ville kalde heroisk): "En af de ting jeg var mest bange for var faktisk at skulle skide midt under fødslen" (ibid.). *Ting* er bogstaveligt talt med på den forkerte side af hegnet helt fra begyndelsen, her i betydningen af *ikke nærmere defineret forhold omkring fødsel*. Omvendt løber det sociale over karrets kant og ind i *close up*-indstillingens ellers nøgterne, ordknappe og helt kølige indstilling. Som her:

gulvet borer sig op
gennem hendes ryg

(Strandgaard 1966: upagineret)

Udpegningen af kendsgerningen *kvinde på et gulv* er forvredet og forstyrret, så vi i stedet får noget i retning af *et gulv der bryder op gennem en kvinderyg*. Gulvet vil være med i samtalen. Det vil være et anliggende*, og ikke blot være fladt underlag for et menneske. Om en samling undseelige tegnestifter lyder det:

tretten tegnestifter
spidserne surrer

(Strandgaard 1966: upagineret)

Her artikuleres et umiddelbart enfoldigt og helt banalt motiv, tegnestifter, i en proksimal* indstilling helt tæt på tegnestifternes yderste spidser. Den praktiske hæfte-foranstaltning *tegnestift* skifter i digtets formulering karakter fra objekt til ting. Når *spidserne surrer*, lukkes tegnestiftansamlingen op på en ny måde. Verbet *surre* har to betydninger: *at fastgøre med reb* og *frembringe en summende, brummende, vibrerende lyd*. Den første konnoterer tegnestiftens intenderede eller 'rigtige' brug, mens det andet formulerer en proksimitet i luftens strømning igennem tretten forsamlede spidser. Fastfokuseringen på denne svage, diminutive, forestillede brummen, er en af digtets udadrettede tegnestift-propositioner, og heri gøres passivt motiv til medvirkende aktant* i digtet.

Titlens *Afstande* kunne samle de distancer vi finder mellem total- og close up-indstillingerne. Det er afstande eller forskelle, som på den ene side er tydeligt markerede men på den anden side indsnævres og lignes gennem bogen. I det afsluttende digt, som hverken har betegnelsen *total* eller *close up*, sammenfattes pointen om en *res extensa*, der ikke sådan er til at tæmme:

omverdenen
er påtrængende
den giver sig ikke

den holder sig ikke tilbage

(Strandgaard 1966: upagineret)

#23 Service

Spiseredskaber fundet i digtet *Køkkenskriver*, Benny Andersen (1964)

Størrelse: mellem, **Farve:** blank, **Materialer:** rustfrit stål, **Placering:** i køkken

Træffets karakter: netværk | sammehed | prosopopeia | aktant | kendsgerning/anliggende | omsorg for ting

Tib/Tub

Kokken er afhængig af redskaber i køkkenet for at kunne lave mad. Uden kniv, ingen udskæringer; uden rivejern, ingen råkost; uden karklud, intet rent bord. Denne umiddelbart banale tingslige afhængighed er forstørret og fremstår som omdrejningspunktet i Benny Andersens digt om madlavning, "Køkkenskriver" fra digtsamlingen *Den indre bowlerhat* (Andersen 1964: 33). Kokken er eklatant tilbagetrukket, ja ligefrem fraværende, og i stedet er det tilstanden eller momentet foran køkkenskuffernes "håndgribelige skafter" (Andersen 1964: 33), som digtet pointerer. "at skulle vælge mellem", "ta stilling til" "at snuse sig vej" (ibid.), lyder det således rent deiktisk om relationerne mellem kok og køkkenredskab.

I og med den adderende og dybdeløse beskrivelse af dét og dét køkkenredskab i funktion, artikulerer Andersen et køkkennetværk*, hvis udstrakte sammenhæng og samvirke er domineret af køkkeninventaret, af tingene. Bestikkets umiddelbart døde sammehed* flippes rundt, og artikuleres som om bestik var levende og handlende væsner:

at skulle vælge mellem godmodige våben
forstående gafler
imødekommande skeer
knive med bramfrit blink i bladet

(Andersen 1964: 33)

Det overraskende og forunderlige er, at Andersens udtrykte prosopopeia* - her tilskrivningen af følelser og empati til ting - ikke resulterer i en tingsdistancerende menneskeliggørelse af bestikket. Tværtimod løsnes bestikket fra en antropocentrisme i optræk og træder frem netop som bestik, løftet op som aktanter* på niveau med det handlende, kokkereren-

de menneske, hvis valg ikke er af eksistentiaalistisk men snarere gastronomisk karakter. Det er bestikkets væren, der er *the question*. Når gaflen er *forstående* og skeen *imødekommande*, så beskriver det netop gaffel og skes uovertrufne funktionalitet uanset, hvad der stikkes eller skæres i. Knivens *bramfrie blik* beskriver i et tilsvarende register, vi normalt reserverer til det menneskelige, skærets effektivitet i en kotelet, en kartoffel eller en finger. Idet digtet uden svinkeærinder tilsiger gaflen hensynsfuldhed, skeen venlighed og kniven en frækhed, så anerkendes redskabernes værdi, og de flyttes fra kendsgernings til anliggenders* domæne.

Andersens køkkenanliggender tager skridtet videre og artikulerer en omsorg for ting*. Spejlende køkkenredskabernes tilnærmelse til det menneskelige i kraft af *prosopeia**, nærmer *digterjeget* sig det tingslige i kraft af en, må vi tro, reel bekymring på vegne af karklude og tomater:

mærke en vågnende ømhed for hanke
en usvækket svaghed for karklude
en gammel angst for tomatskoldning

(Andersen 1964: 33)

Krydsningen mellem et følelsesmæssigt register, som vi normalt tillægger det menneskelige, og så et funktionelt register, vi normalt tillægger det non-humane, skaber en undtagelsestilstand, hvor golde ting drager* et subjekt i al sin subjektivitet (ømhed, svaghed, angst). Krydsningen får os til at stoppe op og genoverveje sondringens gangbarhed. Med et ord som "asiebekymring" (ibid.) er skellet mellem subjekt og objekt ophævet. I hvert fald for et digts tid.

Sådan som titlen *Køkkenskriver* anviser, er digtet *en udskrivning af køkkenet* eller *køkkenet på skrift* eller *køkkenets skrift*. Vi kan sige at køkkeninventaret ikke er repræsenteret som en genstandsverden derude, men snarere er en artikulation af køkken og kok i samme rum indenfor. Bestikket i digtet (Tib*) er således ikke adskilt fra, ikke noget kategorialt andet end bestikket i køkkenet (Tub*). Der er tale om en udvidelse af det rum, som bestik kan være bestik i. Andersen giver med en forbavsende ubestemthed tingene en mulighed for en udvidelse af deres værensområde. Servicen er på én gang konkrete gengivelse af hverdagserfaring og voldsomt betydningsgenererende.

#24 Tropehat

Hovedbeklædning til safari fundet i kortprosabogen *Dinosaurusens sene eftermiddag*, Peter Seeberg (1974) ©

Størrelse: stor **Farve:** beige **Materialer:** kork, tekstil **Placering:** blandt Eyvind Poulsens efterladte effekter

Træffets karakter: flad ontologi charme aktant

Når et testamente indgår i en samling skønlitterære tekster sker der en udjævning af niveau-forskelle mellem praktisk, instruerende og så æstetisk, fiktiv brug af sprog. Testamentets juridiske genrekode, hvis alvorlige nøgternhed ikke er overholdt særlig præcist i Seebergs glade, sørgmuntre versionering, retter pr. konvention blikket direkte mod ting og fordelingen af dem efter testators død. Vi har ikke en egentligt ekspressionistisk *fortæller*, men i udgangspunktet en nøgtern, koncis testator. Som genre sedimenterer testamentet tingene i tekst, og fjerner således de narrative og sociale sammenhænge, som vi antager de engang indgik i. Testamentets effekter er løftet ud af verden og optræder nu i en ny videregivelseslogik, hvor nye sammenhænge, nye orienteringer og nye sorteringer finder sted.

Det bemærkelsesværdige ved den pudsigt erhvervsskadede dyrepasser ved Ålborg Zoologiske Have, Eyvind Poulsens testamente er rækkefølgen. "Min personlige tigerhun, Maja, som har så dybt et blik" (Seeberg 1974: 7) indsætter han overraskende. Ikke nok med at tigreren er *personlig* og har *et dybt blik* (den er Eyvinds private ejendom og samtidig et væsen med personlighed). Den kommer også først og fremstår dermed vigtigst. Poulsens efterladte kone, børn og børnebørn kommer først i fortællerens tanker en halv side nede. Den flade ontologi*, som teksten er udtryk for, kommer sig altså af den intime, private, dybtføjte relation, som Eyvind Poulsen tildeler forholdet mellem dyrepasser og tiger, æsel, isbjørn. Sidstnævntes isbjørnebur er sigende ikke "bjørnevenligt nok" (ibid.). "tak for mange glade dage mellem tremmerne" (ibid.) forsætter Poulsen, med en eufemiserende reformulering, der ikke betoner fange/fangevogter-relationen *foran* og *bagved* tremmerne, skellet mellem dyr og menneske, men taknemmeligt sætter dyrepasser og huntiger på samme niveau - *mellem tremmerne*.

De testamenterede dyr får følgeskab af først en formue, der skal bruges på dyrene og derefter på konen. Hun skal "sidde i uskiftet bo" (ibid.), som det hedder i jura-lingoen. Fraregnet dette uspecificerede indbo er et komplet sæt safariudstyr, som uddeles særskilt. Som sedimenteringer fra et - forstår vi - væsentligt, skelsættende besøg i Indien,

fremturer dette udstyr før og over "sølvskeerne fra min mors bo" (Seeberg 1974: 8). Der er således en charme* knyttet til disse effekter, benyttet som de engang var i en fremmed verden på den anden side af kloden:

Niels Hansen i Guderupholm, min trofaste kollega gennem mange år og som ikke kom med til Indien for 12 år siden, skal have mit engelske gevær og min tropehat. Han vil passe godt på tingene.

(Seeberg 1974: 8)

Tropehjelm indgår i en fast safari-assemblage med *gevær*, *støvler* og *kikkert*. I denne samhörighed har tropehjelm et ikke-sprogligt, stumt, tingsligt udtryksregister, der hører hjemme i Afrika, men befinder sig i Aalborg.

#25 Øreklips

Smykke fundet i punktromanen *Hovedstolen*, Christina Hesselholdt (1998)

Størrelse: lille, **Farve:** hvid, gul, gylden, **Materialer:** guldbelagt metal, **Placering:** i askebæger

Træffets karakter: **proksimitet** **metafor** **charme** **withdrawal**

Når rullegardinerne rulles ned, har det på barnet en effekt af, at "der blev lagt låg på den æske, som stuen i forvejen var" (Hesselholdt 1998: 7). Sådan lyder det første *punkt* i Christina Hesselholdts punktroman *Hovedstolen*. Det er fortællerens morfar, der ruller ned, når det bliver mørkt, og dermed lukker resten af verden ude. Den umiddelbart forventelige og helt almindelige praksis, gør et stort indtryk på *fortællerjeget*, for hvem det tager sig voldsomt og skæbnesvangert ud:

Som den der anbringer metalhætten omkring flammens levende ansigt og kvæler det, trak han det ene voksfarvede rullegardin efter det andet ned over verden udenfor

(Hesselholdt 1998: 7)

En barnets fornemmelse af indespærring og klaustrofobi breder sig i en beskrivelse som denne, og tonen i den melankolske tabs-historie, som *Hovedstolen* udgør, er slået an fra start. Samtidig antastes den proksimitet*, som anlægges over for tingene: *metalhætten omkring flammens levende ansigt*. Samtidig vækkes et håb i barnet om snarligt tordenvej. Det er nemlig det eneste, der kan få morfaren til at rulle rullegardinerne op igen, og få udsigten til verden tilbage inden morgenen kommer.

Tordenvejret skaber en undtagelsestilstand, hvor bedsteforældre og barnebarn står op midt om natten for at holde øje med de faretruende lyn. Fra barnets perspektiv er omvendingen af dag og nat "som at møde én i uvant - dystert, men meget levende - tøj; møblerne syntes fortegnede, urigtige" (Hesselholdt 1998: 8). Det *uvante tøj*, som metaforen* tilsiger stuen, bryder det velkendte og får det ellers fortrolige møblement til at fremstå levende og dermed fremmed, ja ligefrem spøgelsesagtigt hjemsøgt og truende. Tingenes charme* fremstår i denne *urigtige* situation som en uudgrundelig fascinationskraft. Mørket har lagt sig om tingene som en fortryllelse, hvis fremmedhed er så voldsom, at truslen fra det mørke ukendte også bliver fascinerende.

Det er i denne setting af angst og fascination, at vi støder på mormorens øreklips:

Så trak han rullegardinerne op: verden var ikke til at se, men den var dér, den buldrede. I askebægeret lå æbleskrællen og hendes øreklips, margueritter kantet med guld, ting der ikke havde ligget der, hvis det var morgen.

(Hesselholdt 1998: 8)

I det moment, hvor rullegardinerne ryger op, bliver verden igen synlig. I Hesselholdts hakende delsætningskonstruktioner, hvor kommaer klipper syntaksen op i kompakte og kantede bidder, smøres lejerne for artikulationen af denne genfremsatte verden. Der er stadigvæk kulsort udenfor, men tæppet er trukket fra, og det er selve nattens energimættede mørke, der nu bliver synligt. Her træder sættet af øreklips frem - ikke som synlige klips på mormorens "kødefulde lidt slappe øreflipper" (Hesselholdt 1998: 23), som det hedder i en anden tekst i bogen, men som selvstændiggjorte, egenhændige øreklips ved siden af en æbleskræl i et askebæger. Øreklips, æbleskræl og askebæger er fælles om at være på

udebane, og i tordenvejrets bulder, nattens mørke og syntaksens uro fremmanes deres withdrawal*. Øreklipsene er ting, *ikke til at se, men de er der, de buldrer.*

#26 Skæppe

Beholder, der rummer 17,39 liter fundet i teksten #152: *Økologisk* i bogen *Alhambra Blues*, Dan Turèll (1983) ©

Størrelse: mellem **Farve:** lysebrun og blank **Materialer:** træ **Placering:** ikke over lys

Træffets karakter: omsorg for ting humor Tib/Tub

I DanTurèlls joviale og vitsende jargon bliver ordsproget om *ikke at sætte sit lys under en skæppe* læst bogstaveligt og dermed tingtvt eller som titlen på teksten selv lyder, *Økologisk*. Det sker i tekst #152 i *Alhambra Blues* (Turèll 1983: upagineret), hvor det håndskrevne Turèll-jeg udviser en lunefuld omsorg for ting*, ved en kort stund at bremse op, og stille skarpt på ordsprogets billede. Dette jeg sætter ikke sit lys under en skæppe (og det tror man på, hvis man blot kender en smule til figuren Dan Turèll). "men tro ikke af den grund/ jeg er selv glad", lyder det, "Det er mere fordi/ jeg tager hensyn til skæppen." (ibid.).

Skæppen vil være i fare for at blive brændt, når tællelysets flamme slikker mod dens indvendige krumning og dæmper lyset. Når teksten overraskende tager skæppens parti på bekostning af et jeg, der ikke vil påtage sig beskedenhed, glimter skæppens humor*. I en plat pointe, nuvel, men dog i en pointe, der formår at flytte det bedagede og udrangerede rummål fra en position som fastsurret objekt, vi frit kan benytte som symbol, til en position som selvstændiggjort ting, vi må værne om og drage omsorg* for.

I ordsprogets overførte betydning distanceres Tib fra Tub*. Skæppen bliver en frit svævende signifiant, der - fordi vi har vedtaget det - har fået en ny signifié. Dekonstruktivisten klapper. Turèlls joke, derimod, trækker i et snuptag Tub* i land igen og svejser den fast til Tib. I lavkomikkens moment ser vi skæppe som skæppe.

#27 Sne

Nedbør fundet i læsealbummet *at det at*, Hans-Jørgen Nielsen (1965)

Størrelse: lille **Farve:** hvid **Materialer:** H₂O **Placering:** ukendt

Træffets karakter: oprigtighed sammehed

Når Hans Jørgen Nielsens herostratisk konkretlyrisk konstaterer, at "sneen er sne/ og den sner" (Nielsen 1965: upagineret), så dementerer han sit eget udsagn om teksterne i at det at, der angiveligt "bygger på sprogets egenverden [...og] eksisterer ved egen kraft snarere end i kraft af nogen tillagt værdi om ikke-tekstlig realitet" (Nielsen 1965: upagineret). Den sproglige mathed og redundans artikulerer nok en sammehed*, men netop heri træffer sneen som udadrettede propositioner fra snekrystallernes uudgrundelige oprigtighed*. De er, hvad de er. Nielsen bliver ikke realist senere i sit litterære virke. Han er det helt fra start. Vi kan sige det mere simpelt i en reprise:

#27 Sne

Nedbør fundet i læsealbummet af det af, Hans Jørgen Nielsen (1965)

Størrelse: lille **Farve:** hvid **Materialer:** H₂O **Placering:** ukendt

Træffets karakter: **modet** **Sammenhed**

"Sneen er sne/ og den sner" (Nielsen 1964: upagineret). Sneen* er sne* og den sner*.

#28 Radise

Grøntsag fundet kortprosabogen *PRAKSIS, 8: Album, tumult*, Per Højholt (1989a) ©

Størrelse: mellem **Farve:** som månen **Materialer:** organisk materiale **Placering:** på jordoverfladen

Træffets karakter: **kendsgerning/anliggende** **aktant** **withdrawal**

Den kortprosaform, der er gældende i Per Højholts *PRAKSIS, 8* (Højholt 1989a) er resolut afsnuppende og uforløsende, og således er sidste del af titlen - det tumultariske album - ikke falsk varebetegnelse. Bogen undviger kontinuitet og sætter i stedet 59 flossede lunser, der er taget fra mange udvendige og ubeskrevne sammenhænge, snarere end én intern og oplyst organisation. Gennemgående for flere af stumperne er dog en udjævning af subjektets placering i verden. På samme måde som tekststumperne er albummets *jeg* ikke en samlende central størrelse, hvorfra verden anskues, men en flosset luns, der sammen med andre flossede lunser - overvejende non-humane - relaterer sig til omverdenen i mange forskellige retninger.

Som nu den kaukasiske radise, der umiddelbart beskrives i et videnskabeligt eksakt lys med tidlig og geografisk lokalisering, mål og farve - som en afmålt, indkredset kendsgerning. Men også kun tilsyneladende, for hverken størrelsen eller farven er eksakt,

men taget på slump med "en roe, men kuglerund" (Højholt 1989a: 34) som unøjagtig målestok og "månen" som omskiftelig farverefERENCE. Placeringen, *kaukasisk*, er tilsvarende løs med hele bjergkæden på størrelse med Italien som utydelig position. Endelig er tidsangivelsen nærmest månesyg, kvinde-kultisk i ordlyden: "En nat i den 12. uge efter Sankt Hans." (ibid.).

Radisen trækkes ud af rollen som kendsgerning i fire sprogligt elaborerende schatteringer, men havner den så som et anliggende? Nej, "En nat [...] skubbede den sig op af jorden og lå der" (ibid). Punktum. Som enhver haveejers vil vide, kan grøntsager under særlige forudsætninger godt *poppe op* af jorden uden ydre indblanding. Radisen trækker sig selv op ved håret, eller den udstødes som et foster fra en aborterende kvinde. Den organiske materie *bevæger sig* uden hjælp fra dyr eller mennesker. Radisen er en non-human aktant*, og den kommer op til overfladen. Op til os.

Snuptaget, det uforløste knæk, som den lille tekst slutter - ikke med - men *i* efterlader imidlertid radisen som gådefuld, uudgrundelig og tilbagetrukket. Alt imens radisen træffer, falder den tilbage ned i sit radisevæsens withdrawal*. Læserens næsten utøjlelige trang til at efterspørge en anledning - *og hvad så?* - rives uden antydningens af et svar med ned i punktummets marianergrav.

#29 Frottéhåndklæde

Absorberende stof fundet i digtsamlingen *Sportsdigte*, Jørgen Leth (1967)

Størrelse: mellem **Farve:** afstemt efter dragt **Materialer:** stof, frotté **Placering:** om halsen

Træffets karakter: **kedelig** **omsorg for ting** **flad ontologi** **aktant** **charme** **withdrawal**

Det er en strengt udførlig og eklatant kedelig* opremsning af en bordtennisspillers påklædning vi finder i Jørgen Leths dobbeltdigt *Min påklædning / Min påklædnink*. Det er som om påklædningen i sig selv (og det forfængelige nusseri omkring den) er vigtig, mens det man ville forvente var centralt, spillet, sportsstævnet, kampen, psykologisk parathed, modstanderen osv. fremstår perifert. Tilskyndelsen til at eksponere bordtennisspillet som en metafor på *samfundet* (som håndbold er det hos Riffbjerg (se #43)) ligger således lige for, men Leth undviger den i en demonstrativ fokusering på tøj.

"Jeg lægger vægt på at møde velklædt" (Leth 1967: 55), lyder åbningslinjen, og denne *vægtning* (set i modsætning til at se påklædningen som en ligegyldige overflade) tildeler tøjet en omsorg*. Man kan "godt pynte lidt", hedder det (ibid.), Man kan rette på tøjet, og det kan nøjsomt gennemgås del for del: "langskaftede og rene hvide sokker og elegante tyndsålede gummisko [...] smukt frottéhåndklæde" (ibid.). Sokker, gummisko og frottéhåndklæde artikuleres her *som om* det er en integreret del af bordtennisspillerjeget. Digtet skelner ikke - kunne vi også sige - mellem ydre og indre, mellem subjekt og objekt. Det gestalter en bordtennisverden i en flad ontologis* logik.

I den tætte beskrivelse, der følger, flyder subjekt og frottéhåndklæde sammen i ét, akkurat som subjekt og bil flyder sammen i digtet *Mit navn*, hvor: "Mit navn er min vogn/ jørgen leth/ sølvgrå/ splintfrit glas" (Leth 1967: 59). Tilbage i sportshallen lyder det: "Heller ikke ved de åbne stævner føler jeg mig helt påklædt uden et smukt håndklæde" (ibid.). I den tætte håndklæde/subjekt-relation, hvori aktant-rollen* er svær at placere entydigt. Nok er det et *jeg*, der gør det og det, men opmærksomheden er konstant og stædigt fastsurret til håndklædet:

Jeg går ind på banen med håndklædet om halsen og tager det først af sammen med træningsdragten når jeg har varmet grundigt op og kampen kan begynde. Så lægger jeg det på stiverne under bordet så det er lige til at ta når jeg skal tørre sved af hænderne eller batskaftet.

(Leth 1967: 55)

Håndklædet er i denne sært stillestående passus et håndklæde i kontakt med halsen, med træningsdragten, med stiverne under bordet, med sveden på hænder og batskaft. Som deltager i et taktilt bordtennishele fremstår håndklædet således som en perron, hvor assemblagens andre deltager kommer og går. I og med denne centrale funktion bryder en håndklæde-charme* frem, idet håndklædets uundværlighed understreges.

I det spejlende tvillingedigt *Min påklædnink* gentages ordlyden fra *Min påklædning* men i en forstyrret, skamferet og ekspliciteret fremmedgjort version. Rudimenter fra forrige tekst genkendes i den indskudte overrepræsentation af primært bogstaverne v, x, æ. Når *batskaftet* bliver til *bavskvaftex*, og *smukt håndklæde* bliver til *ænnææsmærvx hånævkæx*, forstyrres den tilsyneladende stabile repræsentationelle orden. Vi genkender

ikke længere gnidningsløst et bordtennishele. I Leths nænsomme bearbejdning trækker det sig derimod tilbage til sin introverte withdrawal*. *Min påklædning* er ikke længere min, men sig egen.

#30 Negerpik

Gummifortøjning til både fundet i bogen *Find Holger Danske*, Maja Lee Langvad (2006) ©

Størrelse: mellem **Farve:** sort, **Materialer:** gummi **Placering:** i slangordbog

Træffets karakter: kendsgerning/anliggende Latour litani humor metafor

Den konceptuelle og konkretlyriske udforskning af forfatterens splittede selvbiografi som adopteret koreaner fylder alt i Maja Lee Langvads debutbog *Find Holger Danske* (Langvad 2006). Det er det helt store eksistentielle spørgsmål: Hvem er jeg? (jf. titlens oprigtige søgning efter en dansk/koreansk identitet, indpakket i gækkende reference til Find Holger-bøgers kaotiske, myldrende kaos), der gennemspilles i et unikt røntgenblik rettet mod modstillinger som fremmed/dansk, arv/miljø, inkluderet/udstødt. Vi har et meget rent eksempel på Peter Stein Larsens interaktionslyrik, der helt bogstaveligt indoptager og går i clinch med sociologiske, raciale og geopolitiske samfundsdiskurser. Eller har vi?

Igennem bogen laver Langvad en nærmest seriel operation på udvalgte idiommer, slangudtryk mv. Det er f.eks. *Blod er tykkere end vand*, *Pæredansk*, *Perkersvin*. Disse oprigtige, sjove, grove, racistiske vendinger åbnes efter tur i en vifte af fire alternative og associative forslag, således at deres umiddelbare fasthed ikke længere synes nær så oplagt. Idiomernes arbitrære afsæt fra væske, dyr, genitaler, frugter mv. afsløres, når det grimme *perkersvin* får følgeskab af en obskur *perkerhøne*. Nok adresseres en racistisk jargon, men det er ikke kun perkeren, men også grisen, ikke kun danskeren men også pæren, ikke kun slægtskabet men også vandet, der får taletid, så at sige. Anderledes formuleret: Udstillingen af sprogbrugens krypto-racisme leveres parallelt med en udstilling af sprogbrugens krypto-antropocentrisme.

Et af disse kvadrerede idiommer lyder:

negerpik

negerpat

negerrøv
negersved

(Langvad 2006: 33)

Vi forstår af den faksimile fra en slangordbog, der følger på næste side, at det i dette tilfælde ikke er forfatteren, men et mere eller mindre gangbart vulgærsprog gengivet i slangordbogens hyggelige og udtalt racistiske repression, der som en readymade har udfoldet *negerpik* i fire fantasifulde varianter. Den anatomiske repræsentation af en afrikansk kropsvulgærseksuelle og plat-genitale attributter (pik, pat, røv, sved) erstattes i den alternative ordbog af et fritvoksende, vildt blomstrende, ivrigt udblokkende netværk af betydningsforslag. Med andre ord: Propositioner. *Negerpik* er ikke henvist til kendsgerningens* singulære betydning - *afrikaners penis* - men fremstår som et anliggende*, på én gang politiknippel, cerut og gummifortøjning, velartikuleret med andre ord. Man behøver ikke fastholde opmærksomheden længe på disse *oversættelser*, for at konstatere, at associationsrækken ikke stopper her, men bøjer sig tilbage mod Langvads totalkoncept: Politiknippel > magtstruktur, cerut > fallossymbol, fortøjning > tilhørsforhold etc.

Fastholder vi analysens blik lidt endnu, fremstår opslaget i slangordbogen som en samling af heterogene enheder, der nægter at bekræfte hinanden i en fællesnævner. Vi har med andre ord et Latour litani*, hvor "negerrøv", "mørkt som i en negerrøv/ meget mørkt", "varmt som i en negerrøv/ meget varmt", "negersved", "kaffe", "porter", "cola", "overtrækschokolade" (Langvad 2006: 34) mødes uden for sprogets normale syntaks og aldeles fratrasket enhver taksonomisk indordning. Enhederne mødes som ting uden et iagttagende humant subjekt:

negerpat

stor flødebolle (en "bøf")

[...]

* **varmt som i en negerrøv**

meget varmt

(Langvad 2006: 34)

Skulle jeg prøve at reetablere syntaksen kunne en mulighed, aldeles surreal, lyde: *Smeltende flødebolle på en meget varm bøf under Himbakvindes okkerindsmurte barm*. Kigger

vi et andet sted på siden kunne en tilsvarende udfyldning af relationsforslagene lyde: *Cerutrøg langs fenders rulninger på anløbsbroen*:

negerpik

1. (politisprog) sort politiknippel
2. cerut
3. gummifortøjning til både

(Langvad 2006: 34)

Disse flydende forslag til værensrelationer uden fikseret orientering er et gummifortøjningens træf. Langvad har oprettet et ting, hvor negerpikkens humor* rammer i fastholdelsen af øjebliksbilleder uden for den menneskelige bevidstheds horisont.

Således fremme ved et vist skridsikkert underlag, tør jeg godt hævde, at grundspørgsmålet for den umiddelbart indlysende indfaldsvinkel på *Find Holger Danske*, nemlig det helt store spørgsmål *Hvem er jeg?* har følgeskab af et langt bredere, rigere, mere inkluderende spørgsmål. Frit efter Piet van Deurs: Hvad er *DET*?

#31 Brummstein

Sten fundet i romanen *Brummstein*, Peter Adolphsen (2003)

Størrelse: lille **Farve:** gråsort **Materialer:** amfibolit **Placering:** det 20. århundredes Tyskland

Træffets karakter: **aktant** **kendsgerning/anliggende**

"Alpernes stadige orogenese" (Adolphsen 2003: 7). Sådan begynder Peter Adolphsens roman *Brummstein*, og slår således fra første majuskel fast, at vi har at gøre med en temmelig bogstavelig forståelse af *vibrant matter*. I en lånt geologisk sprogdragt sætter fortælleren af fra en påpegning af *bevægelse* og *virkning* i det, vi opfatter som stenhård, fast, urokkelig klippe. Alperne er hos Adolphsen en nonhuman aktant* idet *orogenese* dirkede oversat er en *bjergtilblivelse*, *bjergskabelse*. Det er ikke *nogen*, der former og modulerer

bjergkædens foldninger; det er "tektoniske, metamorfe og magmatiske processer", som det hedder i et leksikonopslag, i bjerget selv. Denne naturvidenskabeligt ratificerede *bevægelse i bjergmassivet*, den geologiske orogenese, tager Adolphsen på ordet og installerer en flig af det brummende klippemassiv ved Hölloch i Schweiz som hovedperson i sin roman.

Nok er der mennesker og menneskelig relevans med i bogen. Plottet udspiller sig i det 20. århundredes Tyskland, hvor der om noget sted var fuldt tryk på omvæltninger af sociale, raciale, nationale og andre menneskelige forhold. Mennesket er således med i *Brummstein*, men mennesket (eller rettere: en række af otte mennesker) er fremstillet som sekundære udskiftningsspillere for den gennemgående sten. Disse mennesker er skrøbelige; de dør, udslettes, bukker under, mens stenen stædigt forbliver sten. *Brummstein* indledes med flere populærvidenskabelige fremstillinger af menneskets ubetydelighed set i forhold til jordklodens alder og udformning. Menneskeheden er, slår geologien og biologien fast, blot en lille parentes, i jordklodens temporale og spatiale megarum. Romanens plot med et tids spand på 100 år verfer på tilsvarende facon romanpersonerne af én for én, mens stenen vedholdende forbliver sten.

Adolphsen henter en pseudovidenskabelig (og til tider overstyret videnskabelig) diskurs ind i skønlitteraturen - et greb vi kender fra forbilleder og tingsorienterede forfatterkolleger som Per Højholt og Peter Seeberg. I en blanding af dyb fascination af og udtrykt lystfuldhed ved den videnskabelige skrivekodes akkuratesse, tørhed og forestillede eksakthed svælger Adolphsen i sære faggloser og kringlet syntaks. Således kan Adolphsen fremstille klippen som kendsgerning*, der er underlagt fysikkens kausallove, sådan som fysikken, kemien, geologien, biologien i forvejen er det. Vandets ubønhørlige slidtage på klippen studeres her:

Overalt omkring dem drev kemien sin destruktive virksomhed: Regn- og smeltevand, H_2O , opsamlede kuldioxid, CO_2 , fra luften eller jordbunden, hvorved kulsyre, H_2CO_3 , opstod, og denne opløste kalkstens krystalgitter i dens enkeltdele, calcium, Ca^{2+} , magnesium, Mg^{2+} , og karbonat, CO_3^{2-} , der førtes videre som ioner i vandet, der løb som en bæk i bunden af tunnelen. Det vand, der netop nu flød forbi dem, ville på mindre en time være ude i fri luft i Schlichenden Brunnen.

(Adolphsen 2003: 19)

Som taget ud af en geologisk lærebog inkl. kemiske formler, beskrives vandets relation til klippen på atomart niveau. Hermed opnås en umiddelbar proksimitet*, det mindste virkelighedsniveau, som naturvidenskabsmanden definerer som realitet. Forfatteren Adolphsen gør imidlertid noget mere og andet. Kigger vi på sekvensen ovenfor igen, så er formuleringen *drev kemien sin destruktive virksomhed* påfaldende. I den strikt videnskabelige objektivitet, som formlerne er emblem for, kan der vel næppe være tale om en *destruktiv*, altså negativ, ødelæggende, virksomhed i det kemiske? Denne normative tilføjelse til kausale lovmæssigheder rykker det, de kemiske formler forsøger at fastholde som eksterne, udenforstående, observerbare kendsgerninger, indenfor i et vurderende, reflekterende, bedømmende rum. *Vores rum* er udvidet til også at inkludere granitten. Således artikuleres klippens non-humane *virksomhed*, som en klippeværen eller et anliggende*, der vedrører os snarere end modstiller sig os.

Når Adolphsen fortynder eller iblander en videnskabelig fakta-diskurs en litterær spekulerende forundrings-diskurs, bliver kontaktfladen mellem menneske og sten redistribueret. Vi står med aktanter, der uddeler propositioner mellem hinanden, og ikke en subjekt/objekt-dikotomi, ikke ét eneste afgørende skel mellem dødt/levende, passivt/aktivt, i hvis spændingsfelt diametralt forskellige områder tørner sammen.

Den hyperbolsk alvidende fortæller, som Adolphsen diverterer med i *Brumstein* (såvel som søsterromanen *Machine* og til dels også i kusineromanen *År 9 efter løopet*), er et andet greb, der ved siden af diskurssammenblandingen er medvirkende til at artikulere brummestenen som ting. I udgangen af sentensen ovenfor tales der til eksempel om vandets færden uden for scenens tre hulevandreres erfaringshorisont. Fortælleren har hverken ægteparret Josef, Andrea eller huleguide Betschart, men kun tyngdekraften og klippemassivets friktion mod det strømmende vand som garant for påstanden om at van-

det vil finde vej ud af hulen. Vi har en fortællerposition placeret som ren spekulation uden for det menneskeliges oplevelseskapacitet, men ikke desto mindre en ganske tilforladelig og upåfaldende fortælleposition. "vandet finder sine veje" (Adolphsen 2003: 10) hedder det lidt før, i en lignende artikulation af menneskelig begrænsning og *vandlig*, aquarisk fortræffelighed i forhold til at kortlægge grottesystemets ind- og udgange.

Adolphsen fortæller uden for det menneskelige. "en knagende og bragende underlægningsmusik har akkompagneret Alpernes opståen" (Adolphsen 2003: 9), og angiveligt har denne brummen ophobet sig i klippemassivet i Hölloch. Brummelyden er "Uhørt af alle" (ibid.) men ikke af alt:

Enkelte eksemplarer af de fem i Hölloch forekommende arter af hulekrebsfamilien *Niphargus* har også fornemmet vibrationerne i deres antenner og børster

(Adolphsen 2003: 9)

Ligesom vi henvises til *vandet* som fortælleposition i eksemplerne ovenfor, henvises vi her til en nuttet og helt umulig *krebsesynsvinkel*, eller rettet *Niphargus-antennevinkel*. Set i dét lys er Josefs første kontakt med brummestenen desto mere forunderlig, overraskende, ærbødighedspåkaldende og bogstaveligt talt altoverdøvende. Kontakten mellem sten og person fremstiller et træf, hvor lydbølge og trommehinde artikulerer klippens gigantiske værensform:

Med næsten lydløse skridt gik han i lydkildens retning til han stod foran en stor klippeblok, der stak op af hulegulvet. Klippen var en granitlignende, mørkere stenart end den omgivende grå kalksten. Brummelyden, der havde en knasende bilyd, kunne nu tydeligt høres. Josef lagde højre øre til klippen, og lyden af omtrent ti geologiske døgn eller 125 millioner års jordskælv buldrede mod hans trommehinde.

(Adolphsen 2003: 22)

Brummestenen rejser nu ufortalt og som et mysterium op igennem Tysklands gebommerlige historie i det 20. århundrede. Romanen følger nu stenens lange og kringlede vej fra person til person, der hver især hverken kan fastholde eller klassificere. Brummestenen

forbliver dermed et åbent spørgsmål for de enkelte stafetløbere: Josef hugger stenen af klippen; Franz finder den i dødsboet nedlagt i en æske; Judith modtager den som en gave og glemmer den på sin flugt fra naziregimet; Georg opmagasinerer den i en banegårdshal sammen med store mængder af andre af krigens efterladte ejendele; Ferdinand graver den ned under en skovhytte; Jürgen forærer den væk; Marianne forseglar æsken med brummestenen og udstiller den som kunstværket *Zentraleuropäisches Mysterium* (Adolphsen 2003: 53); Johannes køber kunstværket/stenen; Ulrike bryder (som administrator af den testamenterede kunstsamling, hvor stenen er iblandt), forseglingen, fabrikerer en inventarliste og finder tilbage til Höllochhulen og lytter.

Alt imens er der gået 100 år. Naziregimet er opblomstret og faldet. Det samme er kommunismens DDR. Men disse verdenshistoriske omdrejningspunkter interesserer ikke *Brummstein*, der lader dem optræde diskret og diffust i baggrunden. I forgrunde er brummestenen færden fra hånd til hånd mellem mennesker. Forsøget på en naturvidenskabelig fiksering af stenen, som vi så udført af fortælleren i romanens begyndelse, bliver gentaget i Ulrikes besøg hos en geolog. Han kan konstatere, "at stenarten er amfibolit" og måle, at stenene dirrer i "en frekvens på 130 hertz med et udslag på 2,1 mikrometer" (Adolphsen 2003: 62). Som det videre hedder, kunne han ikke give "en mere fyldestgørende forklaring på fænomenet" (ibid.).

En mere fyldestgørende forklaring har Adolphsen måske ikke givet, men udfoldet i romanens plot har han artikuleret brummestenens mangeartede relationsforbindelser til en række mennesker. I denne stafet af stadigt nye propositioner - dirrende og brummende, hengivende og nødlidende, hensynsfulde og havesyge – træffer brummestenen. Klippens realitet er ikke afsløret eller fastsat. Men det betyder ikke, at stenen er svækket, diffus og utydelig i *Brummstein*. Tværtimod er dens realitet tyknet, tætnet og gjort fastere. Så fast at det ikke længere virker besynderligt eller forskruet, når eneboeren Georg oprigtigt undrende kan spørge stenen, som var den et subjekt: "hvad er du for én?" (Adolphsen 2003: 36).

#32 Kartoffelskål

Beholder til kogte rodfrugter fundet i novellen *En værtindes smil*, Dorrit Willumsen (1974)

Størrelse: mellem **Farve:** gennemsigtig **Materiale:** glas **Placering:** midt på bordet

Træffets karakter: **aktant**

Kartoffelskålen er gestaltet som en aktant* i den fest, som udgør settingen i Dorrit Willumsens novelle *En værtindes smil* (Willumsen 1982). Det er den i en konkret grammatisk forstand:

En kartoffelskål forfejler sin rute, dvæler i et par ubeslutsomme hænder, forliser midt på bordet, og hun må taktfuldt blidt og uden at såre eller fornærme nogen igen sørge for at få kartoffelskålen bragt i fart.

(Willumsen 1974: 13)

Nok er der tale om en art psykologisk profil af titlens skrøbelige værtinde, der som borgerlig husmor skal stå model til gæsternes forventninger. "Resten af aftenen er sløret" (ibid.), hedder det umiddelbart op til kartoffelskålsekvensen om synsvinkelbærerens mentale tilstand, hvilket forklarer en hel del af kartoffelskålens sære optræden.

Kigger vi imidlertid lidt nøjere på sætningen, så må vi konstatere, at kartoffelskålen er i stand til at *forfejle sin rute*, at *dvæle i et par beslutsomme hænder* og *forlise midt på bordet*. Skal vi tro sætningens agensverber, er kartoffelskålens rute fra gæst til gæst langs bordet en *skålens rute* og gæsterne er blot statister, eller human vejbelægning, der viderebringer den agerende skål. Når skålen derefter *dvæler*, er det ligeledes en aktiv skål, der stopper ved en passiv modstand af ubeslutsomme hænder, og endelig *forliser* skålen angiveligt, som et andet fragtskib, hvis fart det ikke med nogen kraft er muligt at bremse i tide. Skålen *vil* forlise.

Kartoffelskålen er artikuleret som en livlig kartoffelskål, der befinder sig et sted mellem passivt at blive båret rundt og aktivt selv at flytte sig. Det er således værtindens pligt som en skålens allierede, ikke at bringe skålen videre til kartoffelløse tallerkner, men som det hedder, igen at *få kartoffelskålen bragt i fart*.

#33 Løjrom

Rogn fra løje fundet novellen *Tyveri*, Jan Sonnergaard (1997)

Størrelse: lille **Farve:** orange **Materiale:** organisk **Placering:** på glas i SuperBrugsen

Træffets karakter: omsorg for ting misuse value thing power

Novellen *Tyveri* mener noget om samfundet. Jan Sonnergaard sætter rigtige, gyldige problemer under debat, når han viser underklassens desperation, angst, vold, had, kvindeforagt, sådan som den tager sig ud, når vi kigger ud inde fra underklassen. Ved at synliggøre en ofte overset samfundsklasse i litteraturen og bevidstgøre dens opsparede foragt for det repressive samfund gør Sonnergaard litteratur til et kontant og indigneret politisk anliggende. *Litteratur, nu med mening*, kunne vi kalde denne litteraturhistoriske udlægning, som forfatteren selv har været med til at understøtte.

Den tingtive læsning vil udvide denne stålsatte læsning af Sonnergaard, der kan garneres med detaljerede udredninger af forfatterens ferme brug af upålidelighed og andre narrationstekniske spidsfindigheder, men aldrig slippe sin ensidige fastholdelse af *det sociale, det menneskelige* som novellernes horisont. Det kan vække undring når man læser *Tyveri*, optaget som novellen er af de madvarer, der stjæles i SuperBrugsen. Den såkaldte rå realisme, Sonnergaard leverer, er optaget af at kalde luksusfødevarerne ved rette luksusnavn. I de unge mænds voldsomme plyndringstogt gennem et måbende supermarked tæller vi således:

- marksvamp
- olivenolie
- trøfler
- højreb
- culotter
- mørbrad
- fiskekonserves
- løjrom
- vin 150+
- steg
- ost

- pomerol

Denne opmærksomme detaljering - disse sirlige fastholdelser af varemærkerne - midt i adrenalin- og testosteronpumpet fremdrift, udviser en højst overraskende omsorg* for de rige svins luksusvarer:

Hylterne skulle tømmes, og alle handelsmændene skulle have en næse så lang, så lang, og de skulle bestjæles og latterliggøres og ydmyges, og der måtte ikke være én uberørt hylde tilbage, når vi gik. Der måtte ikke være én luksusgenstand. Vi skulle have de dyreste vine, og de fineste kulinariske specialiteter og de dyreste oste - det skulle alt sammen ned i vores indsyede stjælerlommer i frakkerne, eller det skulle begraves i medbragte rygsække og tasker. Det skulle væk.

(Sonnergaard 1997: 39-40)

Tempoet er højt, men inde i orkanens øje hviler der en blid nænsomhed, der ønsker at beskytte varerne fra *handelsmænd* og overklasseforbrugere. Som en anden hønemor kerer fortælleren sig om at få det hele med. Grundigheden i denne gestus modsvarer den machoprægede frembusen, vi ellers ser i teksten. Mens samfundsborgerne angribes vilkårligt, slås, sparkes, tilsvines, bliver der taget vare på luksusgenstandene: Hylterne *tømmes*, der må *ikke være én uberørt hylde* - *ikke* én luksusgenstand - *tilbage* og de indsyede *stjælerlommer* skal sørge for at planen lader sig realisere.

Fremme ved "møgso", "mær" og "luder" Lise-Lottes lejlighed lader gruppen af unge, vrede mænd madvarerne overtage afstraffelsen:

Han prøvede at tage hende på brysterne, og da hun instinktivt puffede hans hænder væk, begyndte vi andre at åbne taskerne og smide alle vores tyvekoster i hovedet på hende.

- Værsgo, dit søde lille menneske, - råbte vi i kor, - værsgo, dit gavmilde, gavmilde væsen. - skreg vi og væltede årgangsvine og löjrom og højreb ud over hende

(Sonnergaard 1997: 46)

Gruppen af unge mænd stjæler ikke varerne for at konsumere dem selv. De stjæler varerne for at trække årgangsvin, löjrom og højreb ud af den i kapitalistisk forstand samfundsopretholdende funktion, de normalt indgår i. I stedet for at blive konsumeret bliver de forædlede fødevarer i *Tyveri* nu brugt til slag- og ydmygelsesvåben. Löjrom optræder i en forkert situation, i en misuse value*, ikke som havfriske bristninger på tungen, men som en (kvinde)menneskets overmand. Lise-Lotte oversvømmes af volumen i kolonialvarernes fysiske profil, og denne thing power* er pisken, som gruppen af unge mænd svinger.

Der er således ikke blot vendt op og ned på det sociale hierarki af samfundstab og lykkelig forbruger, men også på hierarkiet mellem forbrugssamfundet og dets forbrugsgoder. I denne dobbelte optik kan vi nu læse et centralt udsagn i novellen på objekt-orienterede præmisser:

”i dag ... der skulle der kompenseres! Og dejligt at se, at indtil videre lykkedes det jo fint.”

(Sonnergaard 1997: 47)

#34 Ølflaske

Rekvisit fundet i poetikken *Intethedens grimasser*, Per Højholt (1972)

Størrelse: mellem **Farve:** hvid **Materiale:** træ **Placering:** i væg

Træffets karakter: **Latour litani** **misuse value** **Tib/Tub** **kendsgerning/anliggende**

I sin berygtede poetik og show-vejledning *Intethedens grimasser* instruerer Per Højholt i, hvordan genstande bør benyttes af artisten, hvis han vil have succes, som det hedder:

Indgår der genkendelige ting blandt rekvisitterne, ting som publikum godt selv kunne have derhjemme, flasker, kopper, ure, violiner, fuglebure osv osv, må de gøres kunstige ved bemaling, ved forandring af dimensionerne, ved deformering i overensstemmelse med genstandens rolle i showet.

(Højholt 1972: 17-18)

Det hurtige Latour litani*, der fremkommer i opremsningen af typiske cirkusrekvisitter, indfanger en ny forbindelse mellem enhederne, der i hverdagens trivielle ramme synes kontrære, mens de her i cirkusrammen både er genkendelige og forståelige. De umotiverede og tilfældige spring mellem drikkebeholdere, tidtager, musikinstrument og voliere udpeges i cirkusarenaen som et tingenes frie refugium. Højholt pointerer videre, at artistens ting skal *gøres kunstige*, så deres nye funktion får følgeskab af tydelige forvrængede proportioner til omverdenen: "Ingen drømmer vel om, at artisten spiser af de tallerkner, han bruger i sit arbejde" (ibid.) Nej, tingene får en misuse value* idet de bevidst ikke benyttes efter deres funktionelle hensigt:

Artisten vil kun yderst sjældent anvende de trivielle genstande i showet efter deres formål, han jonglerer med kopper, knuser ure, får glas til at forsvinde eller spiller på dem, balancerer med spisestole (men stolen han sidder på er af blanke rør og er bord i næste øjeblik)

(Højholt 1972: 18)

I showet åbnes tingene, så flere, nye, sære propositioner kan komme til. Der skabes en smidighed i netværksstrukturen omkring tingene. "Gevind-forbindelser anvendes næsten aldrig" (Højholt 1972: 17), noterer Højholt, og i stedet er det "indskydning og hurtige låse", der forbinder en rekvisit med en anden. Showet smører tingenes netværksdannelse. Showets forvrængende hverdagsgenstande svarer til Tib*, og akkurat som i litteraturen kan showet åbne Tib* og synliggøre andre relationsforbindelser, andre henvendelser til verden end dem vi kender. Tib* fjerner Tubs* *gevind-forbindelser* og erstatter dem med *hurtige låse*: Tib* gør Tubs* realitet tykkere, fastere, stærkere. En almindelig, uformateret ølflaske er sværere at lirke ind i showets transformation, der gør kendsgerning* til anliggende*:

en jonglør vil næppe få held med at arbejde med fx ølflasker, fordi dette objekt er velkendt

(Højholt 1972: 18)

#35 Danmark

Nation fundet i digtbogen *Hjem*, Klaus Høeck (1985)

Størrelse: gigantisk **Farve:** grøn **Materiale:** jord, luft, ild, vand **Placering:** i Skandinavien

Træffets karakter: kendsgerning/anliggende flad ontologi proksimitet netværk

Er Danmark en ting, en stor ting? I Klaus Høecks telefonbogstykke bog af en digtmaskine *Hjem* (Høeck 1985) er svaret: Ja. Den grundighed, den ihærdighed, den konsekvens og den dybde i forhold til inklusion, som Høeck lægger for dagen, får de øvrige 99 anliggender* i *Litteraturens ting*, til at ligne arresterede og fastspændte kendsgerninger*. Når Høeck sætter en ambition om at tælle og høre alle aktanter i assemblagen Danmark, ja så mener han *alle*.

Bogen er bygget op som en kæmpestor konceptuel digtorganisme, der i sin overskuelighed (minder om men endelig ikke må forveksles med anarki, kaos, uorden) artikulerer Danmark som alt andet end et i politisk nationalisme velafgrænset territorium. Der er ikke tale om "en omfattende beskrivelse af forskellige aspekter af 1980'ernes Danmark fra svampe til fabrikker, fra geologi til reklamer, fra alderdom til institutioner" (Stjernfelt 2008: 53, min understregning), som Frederik Stjernfelt hævder men meget mere: En tendentiell og megaloman *fuldstændig beskrivelse af alle aspekter af Danmark anno 1985, hvori øer, busser, atomer, fortrolighed, døden, fisk, industri, menneske, bølger tildeles tale-tid og opmærksomhed*. Høeck eksekverer i 600 siders fylde en flad ontologi* taget på ordet.

I glidende bevægelser i forskellige retninger beskriver digtene i *Hjem* et netværk*, der ad snørklede, lange veje forbinder de mindste enheder i en snæver proksimitet og de største konglomerater. Om en af sprogets mindste enheder, bogstavet c, hedder det:

åbent er c'et
elektrisk er c'et
det synger som
nærværets horn [...]

(Høeck 1985: 584)

Et andet sted artikuleres en - skulle man tro - noget mere diffus størrelse, vejret, i nøjsomhed og akkuratesse:

Også natten har sit vejrlig.
Støvregn for eksempel,
der nu slører den oplyste rude
på grænsen af efteråret [...]

(Høeck 1985: 187)

I *Hjem* artikuleres Danmark ved en myriade af propositioner mellem alt og alle, mellem *c* og *vejret*. Høeck benytter en strengt kategoriserende, retningsbestemt og opdelende taksonomi: NATUR-sporet beskriver den eksterne verden i en kontinuerlig bevægelse fra molekylærbiologi til geologi til meteorologi, til flora til fauna til mennesket mens KULTUR-sporet beskriver den fremstillede verden i en kontinuerlig bevægelse fra tegn til samfunds-dannelse til infrastruktur til byggeri til produktion til kunst. Ved første øjekast har vi et udtalt antropocentrisk perspektiv med *mennesket* og dets ypperste frembringelse *kunsten* som juvelerne øverst på kronen øverst på skaberværket.

En sindrig sløjfeforbindelse eller cyklus i bogens makrostruktur, hvor "en paring, en befrugtning" (Høeck 1985: 611), finder imidlertid sted mellem NATUR- og KULTUR-delene og skaber bogens tredje spor, ÅND. I bogens centrum (en selvstændig digtsuite centreret om tidens gang i årets måneder, "et centrum udenfor strukturen" (ibid.)) fremspringer en akkumuleret informationskode, der her fra midten beskriver en kontinuerlig bevægelse symmetrisk udadrettet hhv. mod bogens første og sidste side. Disse to "yderste tekster i spor 3" (ibid.) er identiske med hhv. NATUR-sporets begyndelsestekst i kemiens notering af molekyleforbindelser (Høeck 1985: 8) og KULTUR-sporets begyndelsestekst i alfabetets tegn på rad og række (Høeck 1985: 603). Således er det kulturbestemte, det menneskeskabte, nok formuleret i en kategorisk adskillelse fra det naturbestemte, den fysiske verden, men ikke uden at helt grundlæggende og initierende forbindelser, overgange, transporter imellem de to forskellige grundformer af væren springer frem.

Synliggørelsen af tekstens "egen strukturelle og generiske historie" (Høeck 1985: 611) er samtidig en synliggørelse af Danmarks strukturelle og generiske historie,

synliggørelsen af Danmark som ting. Når til eksempel *jern* får taletid i NATUR-sporet under kategorierne *GEOLOGIEN*, *metaller*, så lader Høeck en nedsivning til KULTUR-sporet finde sted. Kendsgerning* får anliggendets* karakter:

jernet i blodet
jern i jord
jern i sindets spejle
det stråler af
alkymiens ørne [...]

(Høeck 1985: 25)

Når jernet ikke lader sig fastholde i naturens domæne, men i stedet sprinkler ud i vidt forskellige propositioner, så er det med til at skabe artikulationen af Danmark som et gigantisk ting. I dette ting, i denne cykliske bevægelse mellem skabelse og udslettelse, mellem liv og død, mellem *jord*, *blod* og *sind*, er mennesket *ikke* længere kronen på skaberværket, "hvad/ helvede er et / menneske i sig selv", "hvem fanden sidder/ egentlig i denne stol?" lyder det brovtende og negligerende spørgsmål (Høeck 1985: 502, 498). Mennesket er derimod et led i skaberværkets lange, snirklede og pågående tilblivelsesproces, en detalje på Danmarkskortet. *Hjem* er slet ikke hjemligt, eller: Danmark er også jernets, kærlighedens, amternes og natsommerfuglenes hjem.

#36 Lænestol

Møbel fundet i digtbogen *Katalog*, Charlotte Strandgaard (1965) ©

Størrelse: stor **Farve:** brun **Materiale:** læder, metal **Placering:** over barn

Træffets karakter: **Latour litani** **omsorg for ting**

Sammenhængende, tværs hen over et dobbelt bogopslag bagerst i Charlotte Strandgaards debutbog *Katalog* finder man titlen "MAN KAN VÆRE FÆLLES OM SÅ MEGET" (Strandgaard 1965: upagineret). På digtets venstreside har vi en ordsøjle, hvori tilsyneladende tilfældige udpluk fra hjemmets inventar er sat på listeform sammen med enkelte tilstandsbeskrivende substantiver. Over for dette huslige Latour litani*, hvor lænestol får frit

slag til at danne nye propositioner til og fra *barn*, *træthed*, *skrivemaskine*, *lineal*, *middagsmad*, *cigaretter*, *ansigter*, *vejrudsigter*, *busser* har vi på højresiden en hel sætning, der lyder:

Dine problemer
er ikke mine

(Strandgaard 1965: upagineret)

Den grafiske adskillelse af de syntaksløse inventarpartikler til venstre og den negerende, afvisende sætning til højre er klart nok en kønspolitisk opstilling af *mor* med den konkrete husrealitet på den ene side og adskilt af et stort hvidt ingenmandsland *far*, som en satellit der sidder inde med magten til at benægte problemers legitimitet og simpelthen undlade at give den anerkendelse. Nok er de enkelte ting fristatte borgere i Latour litaniets* åbne netværkspotentiale, men sammen med frisættelsen følger, siger Strandgaards digt, en øget sårbarhed over for tromlende og magtudøvende syntaks.

Kigger vi på Strandgaards liste, så falder det i øjnene, at der mellem det huslige inventar "lineal", "middagsmad", "cigaretter" optræder situationsbestemmelser som "træthed", "rod", "vaner". Hvor den patroniserende sætning *Dine problemer er ikke mine* har en udpeget og klar afsender og modtager (mine/dine), så er det uden en sammenbindende syntaks ikke muligt at afgøre, *hvem der er træt og af hvad?* I den åbne tekstform er det lige så oplagt, at spørge, *hvad der er træt af hvem:*

- Er det barnet i lænestolen, der er træt efter en lang dag?
- Er det husmoren, der er træt af rodet?
- Er det lænestolen, der er træt af tumlende børn?
- Er det skrivemaskinen, der er træt af digteren?

Og tilsvarende med rodet, hvad roder for hvem:

- Er det skrivemaskine, saks, lænestol, der roder indbyrdes?
- Er det *vores vaner*, der får lænestolens møde med barn, træthed, skrivemaskinen til at ligne rod?

- Er det husmoderens træthed, der sætter ind og fjerner overblikket?

Spørgsmålene får lov at stå dirrende ubesvarede. Titlens omfavnende *MAN* i *MAN KAN VÆRE FÆLLES OM SÅ MEGET* kan vi nu læse som en digtets *dingpolitik*. En imperativ opfordring til at høre dine, mine og tingenes meninger.

#37 Banan

Frugt fundet i digtbogen *kingsize*, Mette Moestrup (2006) ©

Størrelse: mellem **Farve:** gul, rød, gennemsigtig **Materiale:** organisk **Placering:** nær vibeæg og kulørte lamper

Træffets karakter: kendsgerning/anliggende humor metafor

"Der findes ikke kun gule bananer" lyder det oplysende i sekvensen *Sandt/falsk III* fra Mette Moestrups digtbog *kingsize* (Moestrup 2006), der umiddelbart tager sig ud som et spørgeskema eller en responsiv tekstform, hvor læseren opfordres til at tage stilling til en række udsagn. Således alluderer "digtets" opbygning til en velsmurt naturvidenskabelig, faktaorienteret, kendsgerningens diskurs, der afkræver *enten* et negativt *eller* et positivt svar af læseren. Passer det eller passer det ikke, at "Anus er et tredje køn, som alle har." (Moestrup 2006: 47).

I stedet for at se på de antropocentriske præferencer, der ligger i Moestrups udtalte optagethed af bl.a. raciale, seksuelle, socio-politiske forhold, vil vi her opholde os ved det implicitte (og festlige) angreb på forestillingen om kendsgerninger, der ligger i *Sandt/falsk*-sekvensen. Det står nemlig hurtigt klart, at den kendsgerningsindstilling, som serien af spørgsmål kommer i, er på skråmt. En vildrede træder læseren i møde, idet svarene ikke lader sig give i et ja eller nej. Ja, sætningerne mangler endog spørgsmålstegn i deres udgang, hvorfor de muligvis slet ikke skal svares på? Vi har at gøre med en serie anliggender*, der er klædt ud i kendsgerningers* klovnedragt af sandt eller falsk. Spørgsmålene falder ikke i en ordnet, sorteret rækkefølge, der gennemgår forskellige politiske domæner ét for ét. De falder hulter til bulter med flere krydsreferencer i et ting, hvor selve forhandlingen synes at være målet. Spørgsmålene er orienteringer rundt i en forsamling af fordomsfulde, retfærdige, ærlige, etisk forsvarlige mv. propositioner til og fra verden, og ikke konkluderende handlingsforskrifter.

I stedet for den fastlåste, afsluttede, genkendelige farvekode, vi antager naturen har givet bananen én gang for alle, foreslår Moestrups banan-proposition en, lad os sige, kraftig udvidelse. Bananen, der i et andet spørgsmål på siden overfor foreslås som et endevendt og reformuleret fallossymbol, "Verdens første dildo" (Moestrup 2006: 48), tildeles i en spekulativ eskalering nye farver: Først den (faktisk eksisterende) røde banan, så den spættede (ligeledes faktisk beskrivelse af bananskind, der ofte er plettet) og endelig (nu ude i genteknologiens utopi) en gennemsigtig banan med blinkende, changerende frugtkød. Moestrup tager hurtigt metaforens* åbne sammenligning i brug og fører *banan* ind i (synes vi) en aparte relation til *spættede vibeæg* og *kulørte lamper*. Resultatet er en *banan-væren* i kontakt med nordisk natur og elektronik. Bananen træffer i sin flugt fra fast-låsende videnskabelig klassifikation.

#38 Fadøl

Alkoholisk drik fundet i konkretlyrikbogen *BOI-I-NG '64*, Klaus Rifbjerg (1964) ©

Størrelse: mellem **Farve:** gylden **Materiale:** vand, humle, gær **Placering:** på restaurant Au Coq Dor

Træffets karakter: **sammehed**

De to fadøl, vi finder i Rifbjergs readymade-bog *Boi-i-ng '64* (Rifbjerg 1964: upagineret) fremtræder på en faksimileret bon, angiveligt skrevet af "tjener 3" og slet ikke af forfatteren. Således er den dobbelte udskænkning ikke indrullet i en ekspliciteret narration, men fremstår som sammehedens* øl, fritskrabet for enhver af de betydningsrelationer de havde til omverdenen, den dag de blevet konsumeret. Denne nedbarberede position, fadøllene er stillet i, er samtidig en ny åbning for spekulation: Vi kan kun gisne om Rifbjergs restaurant-besøg, den (kvindelige, citronsodavanddrikker) gæst, forløbet før og efter, og kan i den forbindelse slet ikke lade være med at indskrive den persontegning, kulturpersonligheden Rifbjerg varetog i 1964. Fadøllene er mediatorer for denne virak, de træffer.

Med tilbud om et mylder af nye, overraskende propositioner reetableres fadøllene som ansamlinger, og som der står lodret på opslagets venstreside, angiveligt en overskrift fra en frokostavis' spiseseddel: "Ølaben kan også være kunst" (Rifbjerg 1964: upagineret).

#39 Dør

Aflukningsteknologi fundet i digtsamlingen *Digte til musik*, Poul Borum (1996)

Størrelse: stor **Farve:** hvid **Materiale:** træ **Placering:** i væg

Træffets karakter: **aktant** **flad ontologi** **eksploderet synsvinkel**

Under kapiteloverskriften *Husmusik* giver Poul Borum i en stramt systematiseret gennemgang, der samtidig er en øm kærlighedserklæring, en udredning af, hvad vi kunne kalde *husets ontografi*. Et forventeligt setup med bygningen som *scene* eller *baggrund* og følelsesmæssige kærlighedsrelationer mellem du og jeg som *indhold* eller *forgrund* er undvejet. I stedet indsætter Borum bygningen som en non-human aktant*, der fremstår som medarrangør af forhandlingen om kærlighed og samliv. Der er ikke tale om en scene, der udspiller sig mellem to humane aktører, men snarere om et ting, hvor humane og non-humane aktanter forhandler. Det selvfølgelig bliver brudt op og samlet igen i en flad ontologi*, der tager de materielle rammebetingelser med på råd.

Først og fremmest viser det distribuerede agentur sig i en sirlig differentiering af bygningens enheder (døre, vinduer, vægge, lofter etc.), der hver især tildeles eksakt 13 sætningers opmærksomhed. Huset er artikuleret som en bredt sammensat størrelse, hvor *jeg* og *du* er bo-enheder, sådan som dør, væg, trappe er bo-enheder. *Du* og *jeg* er ikke centrum i en materiel verden, men "flygtninge i det hjemlige" (Borum 1996: 49), som det hedder i Borums ontografiske husundersøgelse. Vi ser en hus-assemblage trukket let fra hinanden i en eksploderet synsvinkel*, hvor hver bestanddel får taletid. Assemblagens enheder stikker frem i deres materielle tingslighed, der kan ramme, tørne ind i og slå ud efter *jeget*:

Vild af morgen omsider slår jeg døren op og tumler ind i en væg, og i
mit hoved åbner sig en have af blod.

(Borum 1996: 33)

Et andet eksempel på disse fysiske sammenstød lyder, nu med vindue, insekt og lampe som aktanter:

De bløde, tyste dunk af insekter, der ikke kan komme ind til lampen,
som sommer og ikke kan komme ud til dem

(Borum 1996: 35)

Den frontale kontakt mellem forskellige aktanter skaber bogstavelige træf, vel at mærke ikke blot mellem subjekt/objekt, men tillige i rene objekt/objekt-relationer. "Væg taler til væg, som om jeg ikke var der" (Borum 1996: 37), hedder det.

Denne hårde relationsforbindelse i sammenstød flankeres af en blød variant i Borums poetiserede og metaforiserede sprogbrug, der f.eks. lader væg/dør være et billede på hhv. samhørighed og det at blive forladt: "Du gør væggen til en dør [...] så at du uafbrudt kan forlade" (Borum 1996: 33). Et i eksistentielistisk optik eksklusivt menneskeligt fænomen, angst, bliver i en metafor distribueret ud til rumligheden mellem gulv og loft: "Berøringsangst: som mellem gulv og luft" (Borum 1996: 39). Tilsvarende er dørpropositioner som "Du siger at jeg er din dør" eller "Luk mig, for jeg elsker dig, og luk mig op, for jeg kender dig ikke" (Borum 1996: 34) steder for overlap mellem (det vi måtte tro er) et menneskeligt register og (det vi måtte tro) er et tingsligt register. Effekten er, at vi bringes i tvivl om, hvorvidt det er et humant *jeg*, der taler som en dør, eller en non-human dør, der taler som et jeg?

Borums ophævelse af et kategorisk skel mellem hus og beboer er samtidig et forslag til at opfatte hus/beboer som deltagere i en sammenviklet hele. Overskriftens *hus-musik* (der velsagtens er en bogstavelig oversættelse af den elektroniske musikgenre *house music*) er en adækvat betegnelse for denne sammenflydende struktur, der overskrider netværkets punktuelle struktur. Det vi læser er husets musik, en maskinelt dunkende lydbølgeformation gennem det jeg/dør/væg/gulv/du/trappe/jeg, der tilsammen er et hus.

#40 Briks

Møbel fundet i punktromanen *Hovedstolen*, Christina Hesselholdt (1998) ©

Træffets karakter: **authentic other voice** **Latour litani** **thing power** **Tib/Tub**

Størrelse: mellem **Farve:** brun **Materiale:** fyrretræ, skumgummi, stof **Placering:** på flyttebil

Barnets sorg og fortvivlelse over forældrenes skilsmisse er manifesteret og dog ikke fastholdt i den liste over inventar, som ikke længere er i hjemmet. *Tingene*, som overskriften lyder på Christina Hesselholdts tekststykke (Hesselholdt 1998: 65), taler her med en *authentic other voice**, der fremstiller den altomfattende katastrofe uden sentimentalitet og uden en bagkant til at stoppe og indhegne fortvivlelsen i omfang. Vi får ikke en præcis forklaring eller en rapport over barnets sindstilstand. Vi kan ikke genkende situationen, men vi fornemmer rystelsen i et altødelæggende jordskælv. Latour litaniet* fremstår her som en messende klagesang fra en fremmed verden, og er således udtryk for manglen på én overordnet sammenhæng. Et trygt hjem falder fra hinanden, og tilbage står inventaret, nøgent, ribbet til sokkeholderne.

Således er "briksen med brunt betræk" (ibid.), placeret tilsyneladende tilfældigt i listens midte omgivet af "relieffet med fugle og blade" og "det afrikanske stel" (ibid.) og ikke af pude, hvilende far, avis, eller hvad man nu ville forvente. Briksen er autonomiseret, individualiseret og isoleret som *hjemløs briks for sig selv*. Uden for den orden en menneskelig perception vil indramme briksen i, orienterer møblet sig mod omverdenen med nye overraskende propositioner. Briksen åbnes for en stund fra et perspektiv, der ikke er *for os*. En antropocentrisk fortælling om forlist kernefamilie bliver sønderdelt i et objektorienteret spektrum af partikulære ting. Her er briksen briks. Efter listen lyder en hel sætning:

Da vi kom hjem fra en tur, vi gik, mens han flyttede, havde tingene efterladt øde områder.

(Hesselholdt 1998: 65)

De *øde områder*, som de flyttede ting har efterladt i stuen, er sedimenteringer; en sørgmodig markering af tab og fravær. Hesselholdt frembringer absentifikation i en dobbelt forstand: Vi har fraværet af inventar artikuleret som *øde områder* i en hel og fuldendt sæt-

ning, og vi har fraværet af inventar udstillet i listeformens afmontering af det gængse netværk og den selvfølgelige sammenhæng, vi er vant til at se tingene i.

Midt i al sørgmodigheden og tyngden udviser opslaget i *Hovedstolen* et lys for enden af tunnelen. Destruktionen og udslettelsen har nok raset hen over en skrøbelig familie, men tingene på listen er blevet stående tilbage. Urokkelige. Som de stærke træer i skoven, der stadig står oprejst her og der efter en vinterstorm, udviser inventaret en overlegen thing power*, som fortælleren klamrer sig til i sin humane skrøbelighed. Når al syntaks er blæst væk, står tingene tilbage for erindringen, og her er det materialiteten - den vedholdende udpegning af, at skrivebordet, søjlen og uret er fremstillet af "cubamahogni" (ibid.) - der trumfer udraderingen. Tingene overlever i *Hovedstolen*, hvori listen har funktion af en rolleliste for bogens øvrige tekststykker. Ligesom tingene i listen er fritaget fra syntaksens greb, er romanens plot fjernet til fordel for punktnedslag centreret om husets inventar, heriblandt *det afrikanske stel, træmanden, den udstoppede skarv og kongestolen*.

Hesseholdts Latour litani* er således en lukning af en familie OG en åbning af tingene, der får tid og plads til at udfolde sig side om side med subjekter i punktromanens flade struktur. Forholdet mellem Tib* og Tub* er i *Hovedstolen* et glidende kontinuum, der ikke ophæver forskellen men forlænger, udvider, medierer, oversætter Tubs* væren i Tibs* litterære rum.

#41 Flise

Belægningssten fundet i digt/kortprosabogen *Afstande*, Charlotte Strandgaard (1966) ©

Træffets karakter: humor prosopopeia uigennemsigtighed

Størrelse: mellem Farve: grå Materiale: beton, sten Placering: under solen

Charlotte Strandgaard artikulerer en flise set i noget vi må kalde lysets humor*. Det sære optrin finder sted i et ordknappt såkaldt "close up", som i sin helhed lyder: lyset/ falder// slår sig på/ flisen (Strandgaard 1966: upagineret). Humoren* fremkommer i mødet mellem to non-humane enheder, en lysstråle og en flise. Hvis *lyset falder* (adskilte af linjeskift, som om substantiv og verbum beskrev selvstændigt bemærkelsesværdige egenskaber), så må lyset også være i stand til at *slå sig* - sådan lyder logikken i hvert fald i digtet. Humoren

indtræffer i det overraskende skift fra hverdagssproglig og arkitektonisk floskel om lysfotografers nedadgående bevægelse gennem rummet (*lyset falder*) til prosopopeia* (*slår sig på flisen*). Idet lyset støder ind i flisen, rykkes fænomenet lys ud af en forventelig gold, fysisk determinisme, og bliver en uheldig aktant*, der som en anden klovn tørner ind i den hårde flise, og slår sig. Med andre ord artikulerer digtet en *lysets oplevelse af flisen*, og her træffer flisen.

Lyset fremstilles i aktantens rolle, sådan som det suser "gennem gardinet/ tagryggen/ og vindueskarmen", som det lyder i et *close up* på modstående side (Strandgaard 1966: upagineret). Lyset gennemtrænger uforhindret stoffet, indtil det rammer flisens massiv og afvises. I den kortvarige kontakt mellem lys og flise, bliver lyset pludseligt sårbart mens flisen står frem i egen afvisende uigennemsigtighed*. Flise er flise for lyset, men kun i et træfs splitsekund.

#42 Gevær

Dobbeltløbet skydevåben fundet i novellen *Fasanen*, Knud Holst (1963)

Størrelse: mellem **Farve:** sort **Materiale:** stål, træ **Placering:** i skov nær far

Træffets karakter: kendsgerning/anliggende aktant prosopopeia

Knud Holsts novelle *Fasanen* (1963) *handler om* manddom, om Ødipuskompleks, om individuation, om natur/kultur-dikotomi i, hvad Jens Henneberg kalder "en drømmeagtig fortælling om en ung mands frigørelse og venden tilbage til naturen" (Henneberg 2011: 30). Til denne tematiske læsning af novellen er Freuds begrebsverden særdeles brugbar og givtig - det er sandsynligvis den, forfatteren har haft arbejdende i hovedet, da han skrev. Men novellen gør mere end at *handle om*. Den lader et gevær træffe, ikke kun som fallosymbolets henvisningspotentiale, men som ting.

Den unavngivne dreng forsikrer indledningsvis sig selv om verdens stabilitet, idet han kigger ud over landet:

"Roligt og rent under aftenlyset. Et ligetil land [...] Alt føjede sig fornuftigt til hinanden, han selv var et glas, der klart genspejlede det hele.

Livet var en nem ting, indså han. Så simpelt. Så nemt.
Så glasklart”

(Holst 1963: 57)

Man mærker en brist i drengens forsikrende, klamrende, anmodende beskrivelse af naturen som ekstern og fikseret kendsgerning* og sig selv som intern beskuer. Livet er måske nok *roligt, rent, klart, ligetil, simpelt*, hvis naturen på den måde lader sig fæstne og dermed blive *en nem ting*, der kan ”forklares i korthed. Ordnes med ord” (ibid.). Novellen viser, hvordan livet kunne være, hvis det ikke længere forholder sig sådan, og her holder novellen op med at *handle om* human psykologi, og giver sig i stedet i kast med at file et gevær fri af de lænker, det er sat i som kendsgerning*. Geværet introduceres som et træf, hvor drengens hånd ”strøg flygtigt over noget, så den lukkede sig og stod stille. Geværet.” (ibid.). Her er hånd og gevær på niveau. Et humant blik herfra og ud i en ekstern verden er erstattet af en hånd, der i en åben distribution af agens bringes til at gribe om et gevær. Skal man tro sætningsfølgen er det *noget*, og ikke drengen, der får hånden til at gribe. Det er, som om stålets gravitation er stærk nok til at trække hånden til sig. Geværet er ikke repræsenteret. Geværet er ikke et objekt. Geværet er, en aktant*.

Holsts videre beskrivelse af drengens våbenfascination glider fra en fremtrædende, adgangsgivende og teknisk definerende våbenkode (geværet som kendsgerning) over i en fabulerende og animerende sprogkode, hvori geværhånden *gik*, og hvor geværet træffer som semi-levende, agerende, som et stål-insekt, *der havde lagt sig der*, som en *sort kulde* (geværet som anliggende*). Slutteligt returnerer bevægelsen fra prosopopeia* tilbage til *saglig ting*, og epistemologiens og ontologiens grænsedragning er atter udredet. Geværet ser *naturligt ud* igen:

Der var ikke noget unormalt ved det. Udover at det ikke var særlig gammelt. En solid kaliber 12, toløber. Hånden gik videre og fandt stålet. Det forekom ham et kort øjeblik, at geværet var et langstrakt sort insekt, der havde lagt sig der, så tæt ved ham, at han mærkede som en kulde af det. En sort kulde. Det skyldes trætheden. Han blev altid træt på denne årstid. Geværet var ellers udmærket og en saglig ting. Havde han før haft noget imod det? Nå. Nu lå det der og tog sig naturligt ud.

(Holst 1963: 57-58)

Novellen igennem veksler drengens overvejelser imellem de to indstillinger kendsgerning* og anliggende*. Langsomt bliver den ydre kendsgerning* indoptaget i drengen, så gevær og dreng flyder sammen. Drengen beskrives som jern: "Han var blød af sig, vigende, skulle hærdes", lyder det, og det *forekom*, at "en jernsplint med spidsen pegende mod hjertet" tynger (Holst 1963: 60, 61). Omvendt er geværet fremstillet som et levende insekt, noget "koldt levende mellem hænderne på ham, en græshoppe af store dimensioner" (Holst 1963: 63) og i slutsценens faderdrab er drengen tilskuer til geværets bevægelse:

Langsomt, støt så han geværet dreje som på en nøje indstillet skive.

(Holst 1963: 67)

Disse skred i registre mellem human handling og non-humant materiale – prosopopeia* kunne vi også kalde dem - er medvirkende til at fremstille geværet som en freudiansk metafor for den patriarkalske magt og dennes uhyggelige instrument, nuvel, men de har også en anden effekt. Holsts prosopopeia* gør ikke blot geværet til en menneskeligt tilgængelig metafor, men driver også geværet væk fra den menneskelige bevidstheds fatteevne og ud i en afsondret tingsverden. Det *koldt levende*, er ikke udspecificeret, ikke lagt under en fornuftsbestemt realismes klare projektørlys - og dog er geværet fremtrædende, tilstedeværende, måske netop i kraft af tilsløringen? Snarere end at trække tingen op til os, er prosopopeia* her historien om os, trukket ned til tingen.

Når amerikanske konservative taler for flere håndvåben, bruger de mantraet: *Guns don't kill people, people kill people*. Logikken lyder noget i retning af, at det er mennesker og menneskers anløbne moral, der trykker på aftrækkeren - våben i sig selv gør ikke noget. Flere håndvåben vil blot give anstændige mennesker bedre mulighed for at forsvare sig mod de uanstændiges hærgen. Knud Holsts novelle er et bud på, hvordan verden kunne se ud, hvis dette umiddelbart indlysende rigtige - men livsfarlige, etisk vanvittige - ræsonnement ikke var sandt. I *Fasanen* ER det geværet, der dræber mennesker.

#43 Gummisko

Fodtøj fundet i digtsamlingen *Under vejr med mig selv*, Klaus Rifbjerg (1956) ©

Størrelse: mellem **Farve:** hvid **Materialer:** gummi, lærred **Placering:** på asfalt, Amager

Træffets karakter: **metafor** **proksimitet**

"Good luck!" lyder det som en anden afgangssalut i Rifbjergs digt *Haandbold* (Rifbjerg 1956: 21). Som titlen lover, handler det om håndbold og den beske udgangsreplik er møntet på de fremtidsudsigter håndboldbanens ungdom må forvente i det borgerlige samfund. Det uhøjtidelige, hverdagsnære emnevalg er i lyrisk sammenhæng kontroversielt i sig selv - ikke mindst i 1956. Når digtet så yderlige bruger håndboldspillet, som en afrundet metafor* for kulturradikal, antiautoritær samfundsdiagnose (de 14-årige drenge er som "spidsalbuede mandsrekrutter" underlagt spillets "fairplay" og "sportsmanship", ligesom det borgerlige samfund kynisk afretter borgeren med velfærd), bliver provokationen desto større.

I digtets indfasning sker der imidlertid noget andet og mere; noget, der er anmassende og udfoldet, men som ikke kan passes ind i den store metafors stramme og belærende logik. Søren Smedegaard Bengtsen hæfter sig et sted i fremlæggelsen af Harman's objektorienterede ontologi ved følgende: "de fleste mennesker ville aldrig skænke eksistentiel eller værensmæssig betydning til åkanders berøring med vandoverflader, skøt sålers møde med en varm asfalt" (Bengtsen 2012: 250). Bengtsen har vel sagtens gjort regning uden Claude Monet og - vigtigst for os her - Klaus Rifbjerg:

Imperaindtog i Rom
gaa hjem og vug!

Hvad er det mod et par gummiskos
overbevisende snirf, snirf mod asfalten
naar man løber mod midterlinjen
efter et maal i haandbold?

(Rifbjerg 1956: 20)

I det digtet zoomes helt ind på - ikke blot en spillers fodtøj - men yderligere, proksimalt* forceret, på *skoenes kortvarige, gentagne kontakt med banens asfalt*, rettes opmærksomheden væk fra metaforen *Håndbold > Samfund* og hen på gummiskoene. Den umælende lyd - *snirf, snirf* - artikulerer her dette møde, og den pibende, knirkende lyd af asfaltens friktion mod gummisålens elastiske vrid er netop en konsekvens af samspillet, overførslen, udvekslingen mellem de to enheder. Eller strammet yderligere til: *Snirf* er et overlap, en tredje fællesposition mellem sko og asfalt, der gør skoens tilstedeværelse i niveau med asfalten nærværende for læseren. Ordet 'gummisko' repræsenterer en sko, mens *snirf snirf* er sko i onomatopoetikonets realpræsens.

I det skelsættende essay *Det umådelige mådehold* anfægter Torben Brostrøm kolerisk den danske samtidslyrik som velklingende "wienervals" og tam "kling og klang" (Brostrøm 1959: 258-259), uden udblik til virkeligheden. Denne sonoriske lede er ét af elementerne i den modernismekonstruktion, der løftede Rifbjerg helt op i toppen af det litterære establishment i 1960'erne. Kritikken af modernismekonstruktionen har udelukkende gået på alt det, der blev lukket ude. Men der er også noget, der er blevet lukket inde, nemlig Rifbjerg som ikke gnidningsfrit passer ind her. Er der ikke gjort regning uden gummiskoens *velartikulerede, velklingende snirf, snirf*? Jo, og denne kanoniserede vranglæsning kan undre, når debuten fra modernismekonstruktionens yndling, frelseren Klaus Rifbjerg, rummer en så udtalt sonorisk fryd.

#44 Tændstikker

Antændingsteknologi fundet i digtsamlingen *Fire*, Simon Grotrian (1990)

Størrelse: lille **Farve:** lysebrun, sort **Materialer:** træ, svovl, brunsten **Placering:** i tændstikæske i skuffe i kommode

Træffets karakter: **prosopopeia** **Tib/Tub** **aktant** **kendsgerning/anliggende** **dragning** **netværk** **sammehed**

Den signifikant hermetiske sprogkode, som er Simon Grotrians varemærke, viser sig i digtsamlingen *Fires* (Grotrian 1990) andet afsnit som en tingsåbnende sprogkode. Den tingtive læser kan notere, at det tillukkede, kryptiske, uforståelige udtryk er et tillukket, kryptisk, uforståeligt udtryk *for os*, mens det fra afsnittets hovedaktanters hold fremstår ganske åbnende, artikulerende og meningsfuldt, sådan som vi skal se nedenfor. I stedet for at konstatere, at Grotrians ekvilibristiske modulering af litterære troper og figurer får disse til at kollapse i tegnstrukturens formaliserede egenverden, ønsker vi her (#44 og #45) at påpege, hvordan ting træffer i Grotrians forskruede diskurs. Vi er på linje med Stefan Kjerkegaard, når han hæfter sig ved, at Grotrian skriver i "en excessiv og uhørt tillid til sproget, som nærmer sig sprogmagi" (Kjerkegaard 2007: 98).

De fælder og blindgyder, som Grotrians tekst stiller op for en hermeneutisk trang, er samtidig et begunstiget habitat for tingene – et sted hvor de kan slå fra sig, når vi påtvinger dem human oplevelse. En tændstik er aldrig alene. Den kommer altid sammen med andre tændstikker – i hvert fald indtil det øjeblik, hvor den antændes. Denne tændstikkernes ontologiske pluralis (Tub*) artikulerer Grotrian i digtet *Tændstikker* (Tib*), hvor tændstikker taler i et åbent og ikke stedfæstet *vi* - og altså ikke i en centrallyrisk lokaliseret *jeg-form*:

TÆNDSTIKKER

Meningen venter vi på
og vi venter et barn, og af den samme skuffe
mener vi en brand, og om en tændstikæske
verdens mindste kommode

(Grotrian 1990: 17)

Den prosopopeia*, Grotrian gør brug af, etablerer umiddelbart en genkendelig, venlig og imødekomende kontaktflade mellem tekstens tændstikker og læseren, mellem ting og menneske. Tekstens tændstikker er fremstillet som aktanter*, sådan som mennesker er det, og der tilfalder dem således en identificerbar udsigelsesposition: De *venter* og *mener*, de færdes i genkendeligt inventar (*kommode*, *skuffe*) og de benytter idiomer (*venter et barn*, *af den samme skuffe*).

Man skal imidlertid ikke genlæse digtet mange gange, før man registrerer en uro, en uhygge, en fremmedhed, der hænger over digtet. De fire korte linjer er hurtigt overskuet og kaperet, men samtidig er de aldeles uhåndterbare. Denne dobbelthed af *letfattelig* og *ufattelig* viser sig - ikke som en forhindring eller tilsløring - men snarere som et godt udgangspunkt for at beskrive tændstikkens karakter af hhv. kendsgerninger og anliggender*.

Først og fremmest skaber den usammenhængende syntaks, der i takt med adderingen ved konjunktionen *og* bliver mere og mere ufuldstændig og afkontekstualiseret, en uro: Mener tekstens "vi", at en tændstikæske er verdens mindste kommode? Er det noget, tændstikæsken er for et stort menneske? Er *kommode* et udtryk for en total human afmagt, en anfægtet men uomgængelig antropocentrisme over for tændstikkens relation til tændstikæske? Digtet stiller spørgsmålene, men er karrigt med svarene. *Tændstikker* åbnes på den måde som et forhandlingsemne, der står til diskussion.

Det vi kunne kalde Grotrians lyriske uafklarethed, ser vi ligeledes i installeringen af to idiomer, *venter et barn* (dvs. være gravid) og *af samme skuffe* (dvs. mere af noget identisk). I forhold til den prosopopeia*, jeg skitserede ovenfor, hænger det nogenlunde sammen at tale om, at tændstikker er gravide. Vores tingtive læsning vil imidlertid fokusere på en anden betydning nemlig den, at tændstikkerne venter på et barn, der skal komme og lege med ilden. I denne mere bogstavelige udlægning af *venter et barn*, artikuleres dels en tændstikkens diabolske dragning*, sådan som den rammer et barn, og dels det netværk*, som den påståede materielle agens er afhængig af. Tekstens tændstikker bedriver således en passiv *venten* på et barn, der skal komme og lege med ild, og i samvirke med denne humane medaktant, kan (hvad vi må forstå som) en tændstikkernes aktive *menen* få sit diabolske udtryk: Brand! Ildantændelsens begivenhed, som for øvrigt er bragt ud på digtsamlingens forside i engelsk oversættelse, er ikke tændstikkernes lige så lidt som det er barnets.

Ansaret er i Grotrians digt opløst i og distribueret ud til barn, tændstikæske, kommode og skuffe. Netop idiomet *af samme skuffe* er anbragt som en broforbindelse mellem *passiv tændstik-venten* med *aktiv tændstik-menen*. Som om det sidste er mere af det første, eller hvad? Ikke entydigt, for der hænger en rest af bogstavelighed ved skuffen, der jo rummer tændstikæsken, ligesom tændstikæsken rummer tændstikker. Alligevel tilsiger formuleringen *af samme skuffe*, at brand eller *tændstik-menen* er adskilt fra en oprindelig placering i skuffen. Det er samme skuffe, må vi konstatere, som den fraværende mening, graviditeten og barnet også kommer fra.

Skuffen er anderledes sagt med og må regnes blandt de delegerede i ildens assemblage. Hvor et menneskeligt register og et tingsligt register ikke entydigt lader sig udrede og adskille, dér skimter vi tændstikken på ny. I Grotrians berømte konkretlyriske hestedigt (Grotrian 1990: 32) fremstilles en hest fra en højst usædvanlig, fremmed og overraskende synsvinkel. Set fra vejbanen får hest lov til at være hest, og tilsvarende får tændstikker lov til at være tændstikker her. De træffer.

45 Frimærke

Betalingsmiddel ved frankering af breve fundet i digtsamlingen *Fire*, Simon Grotrian (1990)

Størrelse: lille **Farve:** lysebrun, sort **Materialer:** papir, tryksværte, lim **Placering:** alene

Træffets karakter: **prosopopeia** **humor** **omsorg for ting** **proksimitet** **thing power**

Hvor vi ovenfor i #44 så en prosopopeia* udtrykt i *vi-formens* pluralis, finder vi i et andet tingsdigt i samme afsnit af Simon Grotrians *Fire* (Grotrian 1990) det singulære *jeg* benyttet som udsigelsesinstans på vegne af en genstand, her et frimærke. Dette frimærke er anderledes sagt fremsat som ensomt, udstødt og alene. I denne solotilværelse, frimærket er fremstillet i, må det stå model til en hårdfør postal behandling. Det bliver slikket på og er "vænnet til tunger i øret", det er "genstand for stemplet der rammer igen og igen" (Grotrian 1990: 21). Frimærkets humor* træffer her, hvor overraskende lydefri overblændinger mellem det materielles og det humanes forventelige registre finder sted. I *Frimærke* benytter Grotrian denne humor* i en omsorg* for frimærket i dets relationsforbindelser med os. Den nuttede prosopopeia* vækker anderledes sagt en empati, der kan virke fjollet men ikke desto mindre træffer.

Det ansigt, som Grotrian tildeler frimærket i og med anatomiske detaljer (*baghoved, øre, hågrænse, kind*), fungerer som en understregning af prosopopeia* som virkemiddel, men er samtidig - når vi erindrer dronningeportrættet, der pryder mangent et frimærke - en proksimal* beskrivelse af frimærkematerialets væren. Vi er med nede i niveau med cellulosen, hvori et stempel dækket af en tynd hinde af vand præger papirfibre-nes ellers fladt bestrøgne overflade. Vandets *silende* kontakt med frimærket indskyder minutiøse forstrækninger og sammenpresninger i papiret, som vi ser som kopibeskyttelsens vandmærke.

Det virker svært og ganske kejtet ikke at *af-læse* Grotrians frimærkeontografi som en eksistentiel metafor: Ved at sammenblande og ajourføre det tingsliges og det menneskeliges registre bliver pointer, som er vanskelige at artikulere i det menneskelige register alene, pludselig tilgængelige. Selvfølgelig symboliserer *frimærket* slingrende et eksistentielt udfordret *jeg* og de kvaler sådan et måtte have. Selvfølgelig er det medtagne *frimærke* et forbumlet symbol på besværlig kommunikation, smertefuld henvendelse mennesker imellem. Sådanne læsninger er ikke forkerte, men det forekommer os, at der er en rest, som de ikke får med, nemlig den udtrykt strittende korporlighed i artikulationen af frimærket. Det ontologiske synes at overmande det eksistentielle i en thing power*, ikke mindst i digtets udgang, hvor en hævngherrig horror vågner i det martrede frimærke:

og som genstand for stemplet der rammer igen og igen
skuer jeg, halshugget, ud mellem højtænder.

(Grotrian 1990: 21)

De for frimærker så karakteristiske takker og dertil portrættet som hyppigt brugt motiv, oversættes her som hhv. rovdyrets glubske hugtænder og bloddryppende halshugning. Således foreslår digtet en bidsk farlighed i det, vi er tilbøjelige til at negligere som undseligt, harmløst *frimærke for os*.

#46 Mejsel

Stålværktøj til bearbejdning af sten mv., fundet i digtet *Glyptik*, Palle Jessen (2005)

Størrelse: mellem **Farve:** sort **Materialer:** stål **Placering:** i sten

Træffets karakter: omsorg for ting dragning withdrawal prosopopeia

I digtet *Glyptik* fremdrager Palle Jessen mejslens arbejde i stenen (som titlen indikerer), som en måde at (om ikke forstå, så dog) komme i kontakt med træet og stenen. Ved at hugge i stenen:

Tag en sten
et stykke træ,
fornem dets væsen,
dets tyngde
og hårdhed
dets klang
og struktur

(Jessen 2005: 58)

Opfordringen lyder at tildele de fysiske egenskaber, som træ og sten har, en fornyet opmærksomhed. Træets og stenens *væsen* ligger angiveligt i disse umiddelbart døde kvaliteter og er altså ikke en romantisk ånd i naturen. Digtet drager en omsorg* for stoffet på stoffets betingelser og udpeger først en samhørighed mellem det tiltalte humane *du* og denne fysikalitet: Du har også tyngde. Stoffets dragning* trækker således du og sten tættere sammen. Dernæst udpeger digtet stoffets fremmedhed, det, der adskiller du og sten:

En spinkel
tone
af det det er:
sig selv.
Det Du
ikke forstår
ikke genkender
ikke veed er til.

(Jessen 2005: 58)

Der kræves nænsomhed og omsorg for at høre denne spinkle tone fra stoffet. Det er en omsorg, som det lyriske udtryk kan frembringe i Jessens ultrakorte linjer. Stenens og træets withdrawal* er således artikuleret i digtets knappe ordforråd, "Det fremmede/ det lille stik af glæde/ og angst" (ibid.).

I mejslens arbejde i stenen finder Jessen en analogi til digtets nænsomme tingstilnærmelse. Det, der umiddelbart forekommer som et voldsomt indhug i stoffet, bliver hos Jessen udfoldet som en omgang med stoffet på stoffets præmisser. Når mejslen *slår* "En klang/ en kvasen" (ibid.), så springer der en proposition mellem sten og subjekt. Instruksen lyder visere:

lad det gi
men tag,
lad det få
og se
det tar

(Jessen 2005: 59)

Med mejslen som medium skaber stenen relationer til subjektet og åbner dermed *sit væsen* eller sin sten-væren for subjektet. I kløvningens øjeblik er der dyb kontakt mellem sten og stenhugger. De er begge aktanter*, der gi'r og ta'r. Hvad Jessens digt gestalter, er en prosopopeia i modløb: En *stenliggørelse* af subjektet. Man må anskue digtet, der på papirsiden fremstår i en høj, smal, skarp kolonne, som en poetisk mejsel, der er i stand til at kløve materien og i denne spaltning høre dens spinkle genklang.

#47 Tobak

Tørrede blade fundet i kortprosatteksten *Tobak i dåse*, Palle Jessen (2005)

Størrelse: mellem **Farve:** mørk **Materialer:** blade fra tobakstræ **Placering:** i dåse

Træffets karakter: **prosopopeia** **withdrawal** **charme**

Tobakken er tilfreds, ja ligefrem lykkelig, når den ligger afskærmet i *sin* dåse alene med sig selv. Palle Jessen benytter prosopopeia*, når han i sin korte prosatekst *Tobak i dåse* (Jessen 2005: 155) forsøger at nærme sig den karakteristiske duft af sød pibetobak, der strømmer én i møde, når en tobaksdåse åbnes. Det er nemlig ikke begivenheden af tobaksduft, der rammer et menneskes næsebor, der er tekstens ærinde. Det er derimod tobakkens selvoplevelse, eller kunne vi sige, tobaksnarcissisme i indadvendt orientering mod sig selv: "Jeg snuser til mig selv, og nyder det. Ja jeg er faktisk ganske forelsket i mig selv" (ibid.). Prosopopeia* benyttes her som et selvstændiggørende greb, der nok menneskeliggør tobakken, men i samme bevægelse trækker tobakken væk fra subjektet og tildeler den et eget liv. Tobakkens withdrawal* titter således frem i kraft af Jessens besjæling af tobakken.

Med synsvinklen hos tobakken i dåsen ser vi nu et sært, diffust, udefrakommende subjekt træde frem. I forhold til en gængs rygeseance, hvor en ryger tager imod tobakkens duft, smag, nikotin mv., træder tobakkens charme* her frem i et omvendt moment af modtagende tobak og givende subjekt:

Og fingre purrer nænsomt i mig, nulrer mig forelsket og stopper mig i en pibe.

(Jessen 2005: 155)

I situationen her skaber tobakken relationer til såvel *fingre* som *pibe* uden at skele til deres ontologiske forskelligheder. Omgivelserne er fingre og pibe for tobakken, og i denne konstellation træffer tobakken. Afsluttende sætter tobakken sig i en relation til sin skæbne: Ilden. Forblændet af egen velduft modtager tobakken glødernes destruktive kraft i en kluntet naivitet, eller blot tobaksfunktionel selverkendelse? Svaret afhænger af graden af vores menneskeliggørelse af tobakken.

#48 Målebånd

Måleinstrument med blød kant fundet i digtet *Målebånd*, Palle Jessen (2005)

Størrelse: mellem **Farve:** hvid, sort **Materialer:** stål **Placering:** "i sin dertil indrettede skål"

Træffets karakter: **prosopopeia** **thing power**

Et målebånd har hovedrolle i Palle Jessens digt *Målebånd*. Det omtales først som en "forknyt oprullet meter" (Jessen 2005: 20), men det forsagte og tilbagetrukne bliver snart skiftet ud med den fjedringsenergi, der ligger og ulmer i det sammenrullede målebånds spændstighed. Digtet skifter taktik fra distanceret beskrivelse til indlevende prosopopeia*:

Å, at vise sig,
strække sig ud
i sin rustne
gnækkende vælde
88; 23; 15,8.

(Jessen 2005: 20)

Målebåndet artikuleres hos Jessen i forhold til både et indre og et ydre. I det indre fryder målebåndet sig selvhævdende over at blive *strukket ud* og *vise sig frem*. Propositionerne til det ydre, som målebåndet viser sig frem mod, synliggøres tilsvarende ved de opmålinger, der er målebåndets relationsforbindelse til omverdenen. Efterfølgende oprulles målebåndet atter, af det der i digtets optik ikke er et subjekts handling men tværtimod en sær diffus og udefineret omverdens ageren. Synsvinklen er nu målebåndets: "Gnirk, gnirk/klemmt ned og glemt" (ibid.)

Nok antropomorfiseres målebåndet, men det gøres i Jessens finurlige og nænsomme lyriske greb, de bibeholder stålets integritet. Atter på afstand af målebåndet lyder den *gnækkende vælde*, som målebåndet så sig selv i, nu som en udadrettet proposition af thing power*, der slår antropomorfiseringen af sig med en *pedantisk stivhed*:

et stålband af
detailleret viden og kraft
og pedantisk stivhed

(Jessen 2005: 20)

#49 Tøjklemme

Fastgørmingsmekanik fundet i digtet *Tøjklammen*, Palle Jessen (2005)

Størrelse: mellem **Farve:** lys brun **Materialer:** træ, stål **Placering:** under tørresnor

Træffets karakter: **metafor** **withdrawal**

De fleste læsere vil kunne genkende den oplevelse, der er udgangspunktet i Palle Jessens ordknappe digt *Tøjklammen*, nemlig en tøjklemme, der vrides af led og ligger ubrugelig tilbage. Det er i og med denne "hændelse", Jessen udfolder titelindehaverens biografi. Klemmens funktionsdygtige liv er "kedsommeligt, gråt" (Jessen 2005: 16). Den har "En trøje, en skjorte, en sok i munden", hvilket rimende er "som tørv på tungen" (ibid.). Den metafor*, Jessen stiller op, sammenstiller klemmens to knibestykker med en mund fyldt af tørv. Klemmen er - i billedets logik - forhindret i at "tale", når den er i funktion som vaske-tøjsfæstner. Når klemmen klemmer om sokken, er den bagbundet med munden fuld af stof og dermed stum.

Anderledes bliver det, da klemmen i en fatal og pludseligt opstået ulykke falder ud af sin fjeders spænd og går i stykker:

Smut,
skejer ud med et vrik
går fra biddet som alle de andre.
Falder.
Ligger på jorden i to.

(Jessen 2005: 16)

Den rent deskriptive fremstilling af klemmens endeligt giver, i modsætning til den indfølelserne prosopopeia*, som Jessen ellers er hyppig bruger af, et distanceret, fremmedgørende og let urovækkende indtryk. Synsvinklen artikulerer klemmens withdrawal; dens gennemgribende fremmedhed træffer. Klemmens "død" viser sig i forlængelse af Heideggers hammeranalyse, som en åbningsmulighed frem for en afslutning. Klemmen "dør" måske for den humane tøjvasker, men klemmen selv flækker for en stund og lader en flig af sin ellers skjulte klemme-væren titte ud. Den ubrugelige klemme i to dele artikuleres i en lige dele dunkel, hårrejsende, suicidal horror og krystalklar mimesis. Klemmen artikuleres i lige dele sårbar skrøbelighed og poetisk prægnans. Vi har et træf:

Een som er nøgen
og een med musklen jernhårdt
i kvælertag om halsen.

(Jessen 2005: 16)

Det er svært ikke at læse den biografiske Palle Jessens svagelige sind ind i denne blændende smukke, hjerteskræende og *een-somme* tingsbeskrivelse. Der er ingen skade sket ved at gøre det, når blot vi noterer os, at denne tilskrivning af klemmen som sjælespejl ligger side om side med klemmen som jernhård muskel mellem to stykker fjedrende træ.

#50 Hale

Regenererende legemsdel på vekselvarmedyr fundet i prosastykket *Firbenets lille glædessang*, Peter Seeberg (1974)

Størrelse: lille **Farve:** grå, brun **Materialer:** organisk **Placering:** uden for Lourmarin, Frankrig

Træffets karakter: **proksimitet** **omsorg for ting** **withdrawal** **flad ontologi** **netværk**

Den favnende og hensynsfulde zoologiske interesse, som viser sig flere steder i Peter Seebergs forfatterskab, ser vi fuldt udrullet i den korte prosatekst "Firbenets lille glædessang" (Seeberg 1974). Vi møder *den* i en distanceret synsvinkel, der trods en stilistisk kølighed formår at komme endog ganske tæt på firbenet. Således beskrives det koldblodede

dyr, hvis kropstemperatur følger omgivelsernes (modsat mennesker og andre varmblodede skabninger):

varmen pulserede, filmede og flimrede i hele dens lille væren. Verden var eet stort, klingende lokale at smygge sig rundt i, at smutte omkring i. Varme var stenene, varmt var dens hjerte.

(Seeberg 1974: 191)

Firbenet er artikuleret i en proksimitet*, hvormed fortælleren forestiller sig varmens lindrende og livsvigtige vandring gennem dyrets krop. Der er netop ikke tale om antropomorfisering i gængs forstand, da det er *verden for firben* snarere end *firben for menneske*, sekvensen er optaget af. Der imod er der tale om en i udgangspunktet reserveret og distanceret fortælleposition, der bøjer sig ind mod, strækker sig ind over firbenet, og berører det ganske forsigtigt. Fortælleren ønsker ikke at overtage, forstå eller bemestre firbenet, men drager i stedet omsorg* for det, på noget, der tendentielt er firbenets egne præmisser. Vi er med i dyrets "lette, dulgte søvn i kalkrevnen, så nærværende, så usynlig" (ibid.), og her *indefra*, hvor firbenet forsvinder for omverdenen i en slags firbenslimbo, titter vi ind i *den lille værens withdrawal**.

Sidestillet med en termo-zoologisk kausalrelation mellem varme sten og varmt firbenshjerte, giver Seeberg en række normative beskrivelser af - eller fra? - firbenets velvære i og med varmens bevægelser. Seeberg tilegner sig i den ømme omsorg* firbenets sanseapparat og videre endnu: udskillelsen af endorfin i firbenehjernen. "det kunne ikke være bedre", lyder det på firbenets vegne, og videre:

En svingning i temperaturlancen et fjernt sted vakte en hvirvel, der kølede og krampede, men det var kun et øjeblik, så omsvøbte velværet alt. Alt var godt. Amor fati.

(Seeberg 1974: 191)

I forlængelse heraf får vi en tæt, proksimal* beskrivelse af - eller fra? - firbenets løb gennem græsset. Det er set ingensteder fra, eller mere præcist: Det er set fra en position, der på én gang er mellem firbenets øjne og et udefinerbart sted langt udenfor, både spatialt og temporalt:

Lidt hen mod slutningen af denne tid, som havde været forudgået af korte løb og bratte opbremsninger under græs og blade og gliden ud i den nøgne overflade med gnistrende insekter tumlende og flyvende foran den, indtraf...

(Seeberg 1974: 191)

Den smukt kontinuerte beskrivelse af passivhandlinger (*havde været forudgået af, gliden ud i*), monterer firbenet i en flad ontologi*, hvori der netop ikke er et centralt eller humant udsigtspunkt, men udelukkende et neutralt flimrende netværk*. Denne slørede og centrumløse fortællemodus udnyttes i beskrivelsen af, hvad vi må formode er firbenets undvigelse af et angreb. En udefineret *fare* jager firbenet på vej, og "Smerten brændte i bagkroppen" (ibid.). Først i prosatekstens afsluttende linje, hvor vi får at vide at "Firbenet havde fået sin hale påny" (Seeberg 1974: 193), forvisses vi fra centralperspektivisk hold om, at firbenet har tabt sin hale - og at en ny er på vej. Indtil da er vi henvist i den (for en menneskelig bevidsthed vel at mærke) sære undtagelsestilstand af reptilværen. Det, der senere viser sig at være den afstødte hale, møder firbenet her uden mindste form for genkendelse:

[firbenet] passerede forundret en ting, der rejste sig og drejede sig.
Den havde intet hovede og ingen øjne, ingen ben og ingen børster.

(Seeberg 1974: 192)

Således, lyder Seebergs udkast, ser firbenets hale ud for firbenet. Dunkelt, sært, uforståeligt - selv for firben.

#51 Radiator

Varmeapparat fundet på titelbladet af novellesamlingen *Radiator*, Jan Sonnergaard (1997) ©

Størrelse: stor **Farve:** hvid **Materialer:** stål, vand **Placering:** udenpå novellesamling

Træffets karakter: **Tib/Tub** **sammehed** **charme**

Titlen på Jan Sonnergaards debutbog *Radiator* har ikke det fjerneste med novellernes tematik eller indhold at gøre. Bogen handler ikke om radiatorer. Titlen er et berømt og demonstrativt statement i debatten for og imod verdensfjern forfatterskolelitteratur i forlængelse af Niels Franks (mere eller mindre misforståede) proklamation af, at ordet *radiator* er "uforeneligt med poesiers mere højtravende registre" (Frank citeret fra Handesteen 2007: 589). Når Sonnergaard sætter fy-ordet på forsiden, markerer han med provokationens tydelige kraft et skel mellem en direkte henvendende men naiv *realisme* og et reflekteret, men anæmisk *sprogeksperiment*.

Hvor den første påstår, at Tib* på pålidelig vis kan spejle eller repræsentere en forudgående verden, Tub*, dér påstår sidstnævnte, at Tib* intet har med Tub* at gøre men til gengæld skaber sin egen (spændende) Tib*-verden. Hvor skal vi placere den særlige løse og polemiserende radiator, vi finder på novellesamlingens omslag? Vel næppe under naiv realisme, da titlen konceptuelt henviser til en litterær debat snarere end til varmeapparat? Næppe heller under verdensfjernt sprogeksperiment, da den løse radiator netop står der i al sin umedgørlige og konkrete sammehed*?

Den tinglige læsning vil fæstne sig ved radiatorens charme*, som udfoldes her i kraft af re-dannelsen af *radiator* som litteraturhistorisk *gladiator*. Den fritstillede radiator, artikuleret som effektiv repræsentant for det reale, jordnære, almindelige, gængse, konkrete, genkendelige er et overraskende radiatortræf uden for den novelleteori, narratologi og samfundsdebat, som novellesamlingen *Radiator* så ofte læses ind i.

#52 Askebæger

Skål til askeopsamling fundet i novellen *Tingene*, Dorrit Willumsen (1965)

Størrelse: mellem **Farve:** lysende tyrkis **Materialer:** ler **Placering:** på bunden af en sø

Træffets karakter: oprigtighed charme humor

Jean Paul Sartres diktum - at *helvede er de andre* - bliver gennemspillet som farce i Dorrit Willumsens novelle *Tingene*. Den mandlige hovedperson er en træmand af dimensioner. Han mener sig indeklemt af et støjinferno skabt af medmennesker omkring ham: "De borede deres lydsyle gennem hans vægge, gennem hans hud - ind i ham" (Willumsen 1965: 50). Anderledes forholder det sig med tingene, "der nødvendigvis måtte være der foruden ham selv" (ibid.), de ejer en ukompliceret ro og er først og sidst saligt tavse". Hovedpersonen finder en ro i tingenes konstante, trofaste væren til, i deres oprigtighed*:

Askebægerets ruhed i bunden var et garvet strejf mod hans fingre. Spejlets vandede øjne hvilede mildt på hans skægstubbe ved morgenbarberingen. Palisanderbordets nøgne flade var sjælfuld og året som en eksotisk kvinderyg. Og kaffekolben var en æterisk boble, så blankpudset, at dens glans var en fuldendt gennemsigtighed, der gjorde den næsten umulig at finde

(Willumsen 1965: 51)

Willumsens hovedperson gestalter den indstilling antropolog Daniel Miller kalder *the comfort of things*. Det er en tingenes materielle charme* (artikuleret i askebægerets ruhed, kaffekolbens gennemsigtighed mv.), der alene opfylder hovedpersonens behov for kontakt med omverdenen, og al social interaktion fremstår i novellens sælsomt komiske univers som brud og obstruktioner af denne primærkontakt. En tingenes humor* fremstår parallelt med charmen. Tingenes forventeligt neutrale ibrugtagning er således erstattet af en stor intimitet og ro. "gå gennem nogle af sine tavse stuer", hævder hovedpersonen, "nyde tingenes harmoni" (Willumsen 1965: 51).

I dette misforhold fremstår hovedpersonen som en klovn, men ikke "som modernitetens primære offer" (Richard: 1997: 124), sådan som Anne Birgitte Richard fastslår om kvinderollen hos Willumsen. Den mandlige hovedpersons optagethed af ting fremstår måske nok i et patologisk lys, men humoren bløder trods alt den hårdeste stråling op. Ho-

vedpersonens forkvaklede verdensbillede er i kraft af sin degradering af *det menneskelige* i stand til at øjne tingene i en samhörighed mellem subjektets udvælgelse og sortering og så objektets stofflige villighed til at indgå forbindelser:

Men til sidst stod de der. - Tingene. - Hvert rum som en modnet frugt af stofflig harmoni. Hver eneste lille og nok så uanselig genstand på sin bestemte plads. - Og udsøgt. - Udvalgt. - 77 askebægre med den ideelle ruhed i bunden - lerfortroligheden.

(Willumsen 1965: 54-55)

Da en uterlig børneflokk forstyrrer og afbryder denne *lerfortrolighed*, der er opbygget i en nøje koreograferet askebægersamling, bliver hovedpersonen oprørt: "Væggen stod med 53 gabende huller, 53 sår [...] savnet af 53 fuldkomne og elskede ting bandt hans tarme i indviklede knuder og pinagtige sløjfer." (Willumsen 1965: 57). Ironien slår igennem, men forslaget om en askebægerrelation båret af omsorg står tilbage. I redningsaktionen, hvor hovedpersonen ofrer livet i forsøget på at redde det sidste askebæger i land, hedder det askebægerkærligt:

Det aller sidste [askebæger] flød på søens midten - lysende turkis. - Et øjeblik tænkte han på at opgive det, nu da han havde de 52, og da det faktisk var temmelig egensindigt af et askebæger at søge netop mod midten. Så kom han alligevel til at tænke på netop dette askebægers plads i universet

(Willumsen 1965: 58)

Hovedpersonen er lige ved at overtale sig selv til at lade død ting være død ting, men kommer i tanke om askebægerets integritet; dets lysende tyrkise farve; dets egensindige søgen mod midten; dets plads i verden; askebægerets askebægerrettigheder, anderledes sagt. Hvis helvede er *de andre*, så er himlen *det andet*.

#53 Gulvspand

Beholder til sæbevand fundet i digtet *Ægteskab*, Tove Ditlevsen (1955)

Størrelse: stor **Farve:** gul **Materialer:** blik, emalje **Placering:** hjemme

Træffets karakter: oprigtighed thing power

Den "kærlighedsdød uden påviselig årsag" (Ditlevsen 1955: 47), som Tove Ditlevsens digt *Ægteskab* iscenesætter, er isnende kold og desillusioneret. I feministisk forstand giver Ditlevsen rum til en frigid kvindeerfaring, der ikke er servicerende, øm og lystfuld og slet ikke i forholdet til en ægteemand:

Jeg ser det gå bort, og mindes andre kærtegn
af navnløs sødme, muligt hans engang,
men aldrig mere vækkende min lyst
i andet end erindring, aldrig mere

(Ditlevsen 1955: 47)

Midt i denne følelsesmæssige kortlægning, der er udtrykkeligt orienteret mod (manglen på) menneskelige følelser og menneskeligt begær, bruger Ditlevsen *rengøring i hjemmet* som et eksistentielt fikspunkt:

Og jeg, der helt befolker dette hus
befrugter støvet med en spinkel tanke
af eget liv, og daglig knæler ned,
fortabt i vage bønner, ved en gulvspands
gult emaljerede og tavse troskab

(Ditlevsen 1955: 47)

Ditlevsens *jeg knæler* ved gulvspanden og afsiger *bønner* i en religiøst associeret ærbødighed. Religionens metafysik er erstattet af gulvspandens tingslige oprigtighed*. Modsat de flygtige menneskelige følelser og lidenskaber kønnene imellem, er gulvspanden gulvspand uanset, hvad *jeget* tænker, siger og gør. Gulvspanden holder i tavs tjeneste sammen på sæbevandet og forener dermed *gulvets uafgrænsede flade* og *spandens af-*

grænsning af en vis volumen. Dét, Ditlevsens *jeg* knæler ved, er således gulvspandens thing power*, der modsat *jegets* tab af illusioner, vedstår rank og urokkelig fast i sin gult emaljerede funktionalitet. Den let misundelige registrering af spandens emaljerede og gule overflade fungerer blot som en understregning af gulvspandens fremmede, anderledes tingslighed.

Kvindejegets møde med gulvspanden er hos Ditlevsen ikke (kun) en kvindelig falliterklæring i degradering til husmor. Det er også en trøst, en privilegeret distributionssituation, hvor menneskelige og tingslige egenskaber udveksles, kan fornyede forhåbninger og tro på fremtiden tage afsæt. Midt i Ditlevsens kynisk modløse kvindekamp finder vi et overraskende affirmativt udsagn om, at verden er langt mere end troløse følelser mellem mand/kvinde.

#54 Sikkerhedsnål

Sammenklappelig nål fundet i foto/tekstbogen *Ting - nogle parforhold*, Lene Adler Petersen (1980) ©

Størrelse: lille **Farve:** blank **Materialer:** metal **Placering:** ved kam på bagesten

Træffets karakter: omsorg for ting kedelig kedelig metafor dragning

På fronten af Lene Adler Petersen bog *Ting - nogle parforhold* finder vi et portræt fra middelalderen. En ung kvinde med blomster i håret og blottet hals stirrer væk fra beskueren og ned på et bæger, mens hendes højre hånds fingre kælende adskiller låg og bæger. Venstre hånd understøtter forehavendet. Der anslås her på omslaget en intim og historisk dyb forbindelse mellem kvinde og ting. Det er en omsorg for ting*, som går igen i bogens kredsen om hverdagens ting.

I en introducerende tekst uden titel, som står at finde som nummer tre ud af tre indledende småtekster, fokuserer Adler Petersen på den franske 1800-tals maler Eugène Delacroixs berømte billede af frihedsgudinden. Med blottede bryster, trikoloren i strakt højrearm og et gevær med bajonet i venstre hånd træder hun hen over revolutionens døde frontkæmpere og danner her et udgangspunkt for Adler Petersens foto- og tekstopstilling. "En barrikade af ting med Frihedsgudinden ovenpå" (Adler Petersen 1980: 9), lyder Adler Petersens korte beskrivelse. Den kvindekamp, som Adler Petersen i sit virke som kunstner og debattør selv var med tilføre i 1970'ernes Danmark, viser sig som en

løsrivelseskamp ikke *fra* men *på* hjemmets genstandsverden. Kvinderne skal ikke væk fra kødgryderne, men frisætte kødgryderne, blokere vores vante omgang med dem og *træde op på* det momentane kaos, frisættelsen gestalter. Når Delacroixs revolterende frihedsgudinde træder op på tingene, som er brudt ud af, trukket ud af deres almindelige huslige sammenhæng og nu optræder som tumultariske brokker i en barrikade, så iværksættes en undtagelsestilstand, hvor den herskende orden for en stund er annulleret.

I den stribe af uhøjtidelige og teknisk set dårlige sort/hvid-fotos, der følger i *Ting*, hæfter Adler Petersen sig ved den orden, der hviler omkring dagligdagens ting, når vi bruger dem i forskellige kombinationer. "Parforhold" (ibid.), kalder Adler Petersen de relationer, der for en stund synliggøres, når to enheder sammenføres på en bagesten. Ved at benytte ordet *parforhold*, som vi i gængs forstand benytter om en kærlighedsrelation mellem to mennesker, om en relation mellem ting, skaber Adler Petersen et demonstrativt non-antropocentrisk blik på tingene. Vi ankommer til et sted, hvor tingen har lige så meget brug for et erkendende menneske, som en fisk har brug for en cykel:

Alting befinder sig i et rum, men når man stiller to ting sammen opstår der et særligt rum mellem dem [...] et forhold hvor alt kan ske for den der ser, og det kan være mere eller mindre spændende

(Adler Petersen 1980: 9)

Adler Petersen bedriver en flad ontologi*, der medregner det kedelige* i og ved tingene som lige så væsentlige ontologiske parametre, som det (vi synes er) spændende. Tingene "ligger alle vegne. De roder, siger vi" (Adler Petersen 1980: 9), men fra tingenes perspektiv er "rodet" ikke en destabiliserende tilstand, der skal ryddes op i. Det er en tingsligt livgivende tilstand. Man kan tænke på metaforens* åbning ved sammenstilling som det greb, Adler Petersen benytter, når hun gensammensætter kaffekopper, svuppere, nøgler, boner, lommelygter, cykellygte, sejl garn, børste, hårklemme, papirklemmer mv. Når to kaffekopper er stillet ovenpå hinanden ophæver de deres funktion som drikkebeholder. Tilmed er de placeret på en bagesten, som var de på vej ind i ovnen for at blive bagt? De to hanke, der har til formål at skærme fingrene fra kaffens høje temperatur, fremstår som æstetiske buer ud over bagestenen plettede flade.

Hvad Mette Sandbye kalder en "indeksikalsk pegende isolering" hos Adler Petersen, der indgiver "det hverdagslige en ny skulpturel karakter" (Sandbye 2007: 197), vil vi gerne dreje hen mod eller udvide til et ontologisk udsagn om kaffekoppens misue value*. Situationen *to kaffekopper på bagesten*, som vi ser i fotografiets grå, tilfældige og nærmest demonstrativt neutrale lys, er en artikulation af kaffekop for kaffekop og bageplade.

Fotoserien, hvor to trivielle genstande er bragt umiddelbart tilfældigt og ulogisk sammen på en bageplade (som symaskinens tilfældige møde med paraply på dissektionsbord i Lautréamonts berømte diktum), er assisteret af en billedtekst, hvori mere oplagte, mere genkendelige, mere kedelige* par optræder:

- som koppen på underkoppen
- kaffepletten på avisen
- cigaretten i askebægeret
- brevet i kuverten
- tæppet på gulvet
- dynen på madrassen

(Adler Petersen 1980: 11, 13, 14, 16, 22, 24)

Hvor tingen i fotografierne ses sammenstillet uden hensyn til en genkendelig familiær orden, er tingen i tekststregen indsat i en logisk, funktionelt, umiddelbart afkodeligt propositionsansamling. *Tæppet på gulvet* er en mere stabil relation end *lommelygte på bageplade*. Når vi således har to tings-indstillinger, som løber gennem den lille bog side om side, opstår der yderligere krydsrelationer mellem tingene. Tingene åbnes, flækkes, brydes i bortvendte verdensrelationer for det læsende blik. "Dyner på madrassen" (Petersen 1980: 24), står der således diminutivt klemmt under et stort fotografi af en flad kam og en sikkerhedsnål - et par, der, som de ligger der, forbinder sig for vores blik i en fælles aflang, krum form. Et bundt af forbindelser mellem enheder i verden slippes fri idet de holdes sammen af tekst og foto:

- Dyneren *dækker* madrassen
- Kammen *adskiller* utilsigtet sammenfiltring

- Sikkerhedsnål *holder sammen* på en utilsigtet adskillelse

Sikkerhedsnålen indgår her i et netværk af tingslig væren, hvor dens sammenholdende funktion spejler sig i dynens bløde, isolerende omslutning og kammens strittende tænder, hvis hverv det er at rede ud. Sikkerhedsnålen får således en agtelse her i forhold til de omverdensrelationer, der udgår fra og indkommer i den - en agtelse, der ikke entydigt er baseret på et subjekts erkendelse, men tvært imod åbnet i et langt bredere perspektiv. Sandbye antyder samme læsning af udveksling mellem tekst og fotobånd: "De fungerer snarere som to helt sideløbende hverdagsspor, der sat sammen skaber en mere abstrakt og kompleks indkredsning af det betydende i det hverdagslige og upåagtede" (Sandbye 2007: 199).

De seks afsluttende fotografier af to tændstikker; en tapedispenser og en bly-antispidser; to tegnestifter; en trykknop og en rulle elastikbånd; en kapsel og en klips; en beholder med blæk og skruelåget til den er alle tiltet 90 grader hhv. med og mod uret. Således fremstår den tunge, vertikale, plane bagesten som låge på et skab eller som en salon-dør, der smækker op, og dimserne på pladen er fanget i et splitsekund inden tyngdekraften rykker den ned. Der er således skruet yderligere op for den fornemmelse af undtagelsestilstand, vi allerede har beskrevet, og tingene her i faldets øjeblik bliver desto mere dragende*.

Adler Petersen foreslår *en hælden tingene ud af verden*, for derved at frigøre dem fra de banale, trivielle, hverdagslige sammenhænge, de normalt indgår i. Det er en tingsrevolution, der genfindes i husmorens arbejde ved opvaskebaljen, hvor service på samme måde *hældes ned*:

Ved opvasken bringer vi alt sammen

(Adler Petersen 1980: 9)

#55 Vækkeur

Tidsudmåler fundet i digtet *Nygift* i digtsamlingen *Under vejrs med mig selv*, Klaus Rifbjerg (1956)

Størrelse: lille **Farve:** hvid **Materialer:** plastic **Placering:** ved dobbeltseng

Træffets karakter: flad ontologi omsorg for ting humor

Den nyforelskede kærlighedsrelation, vi ser udfoldet i Klaus Rifbjergs digt *Nygift* (Rifbjerg 1956: 31), er sær. Det er den, fordi det mandlige *jeg* er forhippet forbruger, der ikke skelner skarpt mellem forbrug, samliv og sex. I en nonchalant tone, der måske nok er bidende og sarkastisk, skabes der ikke desto mindre en flad ontologi*, hvor tandbørste og oksekød sidestilles med kys og elskov. *Jeget* kan således udbasunere:

Aldrig elskede jeg
vækkeuret
saa inderligt som disse morgener
naar du, najade
stiger af dynernes hav.

(Rifbjerg 1956: 31)

Misogyn! Sikke en sexistisk gavflab, tænker den sociologisk orienterede læser. *Sikke en omsorg* for vækkeuret og dets punktligt virke i den moderne verden*, tænker den tingtve læser, og udpeger vækkeurets humor* her, hvor det indtager en overraskende rolle som substitueret begærsobjekt.

#56 Hyacint

Blomst fundet i digtet *Blomst på et bord* i digtopsamlingen *Tingene*, Palle Jessen (2005)

Størrelse: lille **Farve:** pink, grøn **Materialer:** plantefiber **Placering:** på bord

Træffets karakter: aktant dragning withdrawal

Den tavse hyacint i Palle Jessens digt *Blomst på et bord* (1960) får lov til at være blomst i kraft af den stramme ordøkonomi, digtet kommer i. I rytmiske linjebrud med accentuerende

rim artikulerer digtets *jeg* en hyacint på "mit bord" (Jessen 2005: 186). Blomsten tiltales som om den kunne tiltales, og den beskrives i handlinger: Den "folder sig ud" og "dufter" (ibid.).

Flere propositioner giver Hyacinten ikke fra sig, og den forbliver således en stående gåde. Hyacinten efterlader i sin withdrawal* kun plads til usikre spørgsmål: "Glor?/ Visner?/ Dør?" - og så med et undseeligt men effektfuldt skift i udsigelsespunkt fra plante til subjekt: "Glor!". Hyacinter lader *jeget* tilbage med sit uforløste *glor*, der klinger ud i et rim på plantens agensverbum *gror*.

#57 Seng

Møbel fundet i prosateksten fra *En dag med livet som det mindste onde* i bogen *PRAKSIS, 2: Groteskens område*, Per Højholt (1978) ©

Størrelse: stor **Farve:** gyldenbrun **Materialer:** solid eg **Placering:** i soveværelse

Træffets karakter: Tib/Tub humor uigennemsigthed flad ontologi thing power

Når man læser titlen fra *En dag med livet som det mindste onde* (Højholt 1978: 19-20), må man spørge sig selv, hvad de større onder da må være? Skal man tro Højholts tekst, er det tingene, der skal have denne tvivlsomme position. Interiøret i lejligheden samt beklædningsdelene fremstilles af en trediepersonsfortæller alle i citatvinkler, og således fremstår det i gængs forstand undseelige (»døren«, »tasken«, »frakken«, »hatten«, »stuen«, »soveværelset«, »jakken«, »stolen«, »bukserne«, »gulvet«, »sokkerne«, »skoene« og »sengen«) som sært fremskudte på scenen. Ikke sådan, at de får en veldefineret og afmærket position, men tværtimod lægger markeringerne et dunkelt og sløret lys over tingene.

Anførselstegnene indikerer en distance til de givne genstande. Hatten er der, men ikke troskyldigt. Hatten er noget, der gengives, noget der gives videre uden at fortælleren selv står inde for det. Gåseøjnene markerer på den måde, at de helt elementære, indlysende, selvfølgeligt refererende basissubstantiver (Tib*) slet ikke er så elementære, indlysende, selvfølgelige Tub*-referenter, som man måtte antage. Her stopper dekonstruktivisten sin analyse og konstaterer tilfreds, at sprog og virkelighed er adskilte størrelser i Højholts gymnastikøvelse: Se selv, ordene må give op, og 'han' lades alene tilbage med *livet som det mindste onde* i et virvar af utroværdige og substansløse referencekæder.

Vi har to indvendinger her; to modangreb på den reduktion, der iværksættes, hvis tekstanalysen stiller sig tilfreds her. Første indvending er den humor, hvormed citatvinklerne gør "hans" ting til:

- sær, skør klovnehat
- mærkværdig, forunderlig narrejakke
- gådefuld, barok fjollestue

Effekternes humor* har ikke kun en generaliseret sprogdestruktiv effekt, men vipper også tingene - én for én - ud af sprogfladen som isterninger ud af bakken. Tib* kommer således netop i kontakt med Tub* via det ultraviolette lys, tingene bades i i tekstens show. Højholts tekst ikklæder Tub* en skævvridende humor, der får sengen til at træffe i sin uigennemsigthed*. Denne kontakt sker ikke via sprogets repræsentation af en seng. Sengen fremstår i en dårlig repræsentation, sparsom i sine detaljer: En enkelt egenskab solid; en materiale-type eg; en selvfølgelig, banal placering i soveværelset. Men gennem en humoristisk opbremsning i den ekstensiverede brug af anførselstegn artikuleres sengen som en selvstændig deltager i, hvad vi kunne kalde tingenes liv i lejligheden.

Vores anden indvending mod en sprogorienteret læsning går på, at teksten slet ikke udvisker tingene. Den fremhæver dem netop, bogstavelig talt. Substantiverne bliver insisterende, centrale og fremfusende sætningsklodser, hvorom en spinkel syntaks lægger sig. Livet fra titlen er udvidet – ja, ligefrem endevendt - så det nu først og fremmest huser mægtige ting, hvorimellem et lillebitte "han" er indeklemt. Teksten demonstrerer således - kortfattet og effektivt, let og elegant - en flad ontologi*, hvor propositioner mellem ting er flere og stærkere end propositioner mellem subjekt og "seng".

Tekstens sidste halvdel, hvor substantiverne erstattes eller udvides i reklamesprogets kulørte lingo, forstærker kun tingenes uafhængige netværksdannelse. Vi får bl.a. karakteregenskaber («Solid seng. Eg.», »Billige Herrejakker«, »God pasform«) og varemærker («Eleg«, »BISTRO«) (ibid.). Dette stadigt udvidende netværk af fremskydende propositioner fremstiller menneskelig ageren (f.eks. "stak fødderne i", "redte håret", "tog sin", "greb sin") som en skrøbelig fugemasse i en buldrende thing power* af dimensioner.

#58 Vintertræer

Høje planter med hård stamme fundet i digtsekvensen *Inden april*, Morten Chemnitz (2013) ©

Størrelse: stor **Farve:** lys **Materialer:** cellulose, lignin, harpiks **Placering:** i have

Træffets karakter: charme proksimitet flad ontologi netværk sammehed

Den afdæmpede, tilbagetrukne og forsagte tone, der er gennemgående som koncept i Morten Chemnitz' bog *Inden april* (Chemnitz 2013), giver plads, til at naturen, nærmere bestemt *træerne*, kan komme til orde. I det eksplicite fravær af et viljestærkt og forvaltede subjekt, giver Chemnitz stemme til myriader af forskydninger i sollysets farvenuancer, sådan som det rammer træer og buske i skiftende og changerende møder hen over efterårets, vinterens og det tidlige forårs vekslen. I korte sætningskonstruktioner, der insisterer på udelukkende at udpege og konstatere, artikuleres en træets charme*, der fængsler og binder den sproglige iagttagelse og registrering. En strofe kan i sin helhed lyde:

De lyse strøg over den matbrune bark.

(Chemnitz 2013: 55)

Spørgsmål á la *Hvad betyder de lyse strøg?* eller *Hvor skal jeg placere den oplysning?* stiller sig måske an, men digtet svarer ikke. Chemnitz sætter et punktum inden en mulig forklarende ledsætning følger. Således afstår *jeget* fra at udlægge, forklare, rammesætte barken som noget, der er til for os, men holder sig til at oversætte, videregive, distribuere, udvide territoriet for barken i sig selv. Lysstrålens sarte kontakt med barkens overflade får lov til at vedblive en lysstråles sarte kontakt med barkens overflade. Chemnitz artikulerer barken som selvstændiggjort *bark uden os*.

Denne tyste tilbagetrækning af *jeget* har mindst to konsekvenser, som er interessante for os: Den skaber for det første en proksimitet*, hvori den helt nære i havens mindste detalje anerkendes og tildeles opmærksomhed såvel som taletid i egen ret. Dernæst artikuleres en flad ontologi*, hvori tekstens subjekt nedsænkes i havens niveau eller, kunne vi måske mere præcist sige, havens niveau ophøjes og omslutter *jeget*. "Jeg går igennem det sidste af vinteren ligesom vinteren gør" kan det lyde i en formulering, der sigter mod en nivellering af forskellen mellem *jeg* og omverden (Chemnitz 2013: 39).

Kigger vi med syntaktiske briller på *Inden april*, er det præpositioner der dominerer vokabularet. Sætningerne er fokuserede på denne ordklasse, der forbinder substantiver og substantiviske udtryk. Sammenholdt med undvigelse af ledsætninger og komma, har vi en artikulationsøkonomi, der tilgodeser naturen uden for mennesket - ikke i nogen romantisk, idealiseret forstand, men snarere i en nøgternt velartikuleret tingslighed.

Ved at overforbruge og skære fra rundt om den foretrukne præposition "i", giver Chemnitz syntaktisk rum til træets propositioner uden at prioritere dem, der er rettet mod et erkendende subjekt. "I grenværkets indeni." (Chemnitz 2013: 49), kan det lyde i en stump registrering af grenenes indbyrdes og introverte propositioner. Den charme*, som her tiltrækker sig den poetiske opmærksomhed, fremstiller grenenes grenværen fortrinligt.

Endelig er gentagelsen en tilbagevendende stilfigur i *Inden april*, som her, hvor træets møde med vinteren sammenstilles med træets møde med vinteren:

I vintertræerne vintertræernes hinanden

(Chemnitz 2013: 22)

Som små proksimale* udsving i en ellers monoton og ultrakortfattet gentagelse artikuleres et netværk* af uigennemtrængelig sammehed*. Sammeheden* udfoldes og artikuleres som en selvstændig kvalitet og ikke en ligegyldig, selvfølgelig, redundans. Et dunkelt *træindre* eller en uudgrundelig *træværen* træffer her i Chemnitz' tingtive spidsformulering, hvor træernes interne forbindelsesrelationer tætnes og tyknes i den ordknappe, rytmisk hakkende men også hypersensitive skriftøkonomi. I sætningens sammenstilling af vintertræ og vintertræ fritsættes propositioner mellem træerne og vinterens heftige lys, biden-de kulde samt denne konstellations møde med nabotræers tilsvarende vinterstævne. Vi aner et træhele. Vi aner et *vintertræernes hinanden*.

#59 Sort dragt

Udfordrende kvindebeklædning fundet i foto/tekst-montagebogen *Kvindernes bog*, Jytte Rex (1972) ©

Størrelse: stor **Farve:** sort **Materialer:** stof **Placering:** om hofter og bryster

Træffets karakter: **Latour litani** **charme** **aktant**

Som et levn fra den radiomontage, der angiveligt gik forud for Jytte Rex' *Kvindernes bog* (Rex 1972), står der "ved Jytte Rex" på bogens forside. Forfatteren har altså ikke skrevet bogen, den er ikke af Jytte Rex, men Jytte Rex har derimod monteret den, samlet den. Denne gestus er væsentlig i et feministisk perspektiv, fordi bogen i hele sit setup vil være et korrektiv til en patriarkalsk litteraturforståelse. En del af denne modstander er et stort, oppustet fallos-jeg, der vil diktere og bestemme over verden. Sådan ét er der ikke i *Kvindernes bog*, der som titlen siger, er en *fællesbog* med mange sideordnede kvinde-jeger i stedet for ét hegemonisk mande-jeg, der fortæller fra verdens navle, eller skulle vi sige: verdens erektion?

Nedbrydningen af en privilegeret fortælleposition, der er udtrykt i forsidens *ved*, har en tingssensitiv sideeffekt, der rækker udover kvindekampen. I den udtrykte mangel på hierarki, afrunding, progression og (i det hele taget) orden, bliver ikke blot patriarkatet sendt til tælling. Det samme gør negligeringen og manglende anerkendelse af tingene i en antropocentrisk verdensopfattelse også. Når Rex lader så mange kvinder tale frit til en båndoptager, er det i hendes egne ord som at "slippe sig selv totalt løs" (Rex 1998: 291). Med et *selv*, der er stukket af sted, titter tingene frem. Bogens bagsidetekst er interessant idet den benytter et Latour litani* til at beskrive den flade ontologi*, som *Kvindernes bog* artikulerer. Bid mærke i betoningen af, at vi ikke har et overblik men et *udsnit*, ikke kun noget vigtigt men også noget *ubetydeligt*.

Kvindernes Bog er et udsnit af en lang række historier fortalt af kvinder afskrevet fra bånd – om drømme mænd kjoler orgasme skyer fødsler barndom kærlighed æbleskiver breve havet danse fotografier frihed politiet rødkål huler trækfugle pailletter – et resultat af samtaler, der kunne være samlet sammen af hvem som helst, som gider være sammen om at tale om et eller andet, der betyder noget eller ikke betyder noget.

(Rex 1972: bagsiden)

Uden opremsningskommaer fremviser Latour litaniet* her en total udjævning uden "de andres centraliserings-bestræbelser", som det hedder et stykke længere nede (ibid.). *Kjoler* er kjoler for (liderlige) *mænd* såvel som for (hurtig) *orgasme*, ligesom *politiet* er til for (samfundets) *frihed* og (madpakkens) *rødkål*. I denne åbenhed uden et i forvejen fastsat princip, sættes tingene fri i en autonomi (så de kan være ting for alt muligt og ikke kun for os) sammen med kvinderne (så de kan være kvinder for alt muligt og ikke kun for mænd).

En stor del af historierne i *Kvindernes bog* beskriver et særligt nært forhold til genstande, beklædning i særdeleshed. "Jeg har en forfærdelig kamp med tingene, for at få dem ud, fordi jeg er følelsesmæssigt knyttet til dem" fortæller én (Rex 1972: 31), mens en anden kvinde kan hævde: "Jeg synes jeg har kontakt med ting." (Rex 1972: 235). Således beskriver mange af kvinderne en social og ikke en forventelig funktionel relation mellem menneske og ting. Det er en tingenes charme*, der viser sig her, når kvinderne lægger mundkurven og beskriver sært levendegjorte og medvirkende ting med største selvfølelighed.

I teksten *Magdalene* er fortælleren fokuseret på en sort heldragt og det, der er sket i hendes liv, når hun har haft den på. "Det var den sorte dragt der gjorde det" (Rex 1972: 74), bedyrer fortælleren om den indvirkning dragten har haft på situationen. Gifte mænd er blevet tiltrukket, nogen har forvekslet hende med "en overordnet, en inspektrice", hvorfor "alle døre blev åbnet" (Rex 1972: 75). Andre igen har troet at hun var sørgende enke. Den sorte dragt er fremstillet som en væsentlig aktant*, der i kompagniskab med "en stærk kvindelighed" (Rex 1972: 81) sættes i spil og forårsager store skvulp i den sociale orden. Fællesskabet i *Kvindernes bog* er mere radikalt end som så. Den sorte heldragt er medregnet og hørt.

#60 Dannebrog

Nationalflag fundet i læsealbummet *at det at*, Hans-Jørgen Nielsen (1965) ©

Størrelse: stor **Farve:** rødt og hvidt **Materialer:** blæk, papir **Placering:** på bogside

Træffets karakter: **Tib/Tub** **sammehed** **oprigtighed**

Det røde blæk, som Hans-Jørgen Nielsens dannebrog-tekst er trykt med, gør hele forskellen (Nielsen 1965: upagineret). I en parallel til de fire røde felter, vi genkender fra sådan et dannebrogflag, vi hejser ved en fødselsdag, er teksten opsat (ja, det er den lige nøjagtigt) i fire rektangulære blokke, hhv. 2 små (dannebrogdannebrog x 5) og 2 store (dannebrogdannebrogdannebrog x 5). Således *bliver* teksten rødt på hvidt til det semantiske, non-sensoriske dannebrogflag, som gentages samfulde 50 gange i ordet *dannebrog*. Ja, den røde tekstfarve understreger endog at den vedblivende, udtrykt kedelige* gentagelse af det samme ord pludseligt bryder ud af tautologien og frembringer sig selv. Dannebrog bliver i gentagelsen til ... dannebrog.

Den konkretlyriske flags sammehed* bringer anderledes sagt Tib* (rødt blæk og hvidt papir) helt ind under Tub* (rødt og hvidt stof), så forskellen svinder ind i et "eksperimentelt synspunkt på virkeligheden i en given historisk situation", som det hedder i bogens forord (Nielsen 1965: upagineret). Dannebrogens oprigtighed* bliver i Nielsens artikulation den primære kvalitet ved flaget, mens Danmark, nationalstat, fødselsdag, danskhed, patriotisme mv. i flagtræffet synes som perifere tilskrivninger. Et flag er et flag

#61 Lysestage

Holder til stearinlys fundet i novellen *Jeg gør det bare alligevel*, Vita Andersen (1978) ©

Størrelse: mellem **Farve:** grønlig spættet **Materialer:** marmor eller bemalet træ **Placering:** over skrivebord i brugtbutik

Træffets karakter: **kendsgerning/anliggende** **dragning**

Der hersker en vis usikkerhed om, hvilket materiale to lysestage er lavet af: Marmor eller bemalet træ, såkaldt marmorering? I Vita Andersens umiddelbart ferskt socialrealistiske novelle "Jeg gør det bare alligevel" fra novellesamlingen med den sarkastiske titel *Hold kæft og vær smuk* (Andersen 1978), er sontringen vigtig, fordi en alkoholiseret og desperat mor ønsker at pantsætte lysestage. "Og det der," siger ekspedienten, "det er ikke marmor. Det er kun bemalet træ" (Andersen 1978: 171). Pantelånerens devaluerende udsagn er en afvisning af lysestage. De kan ikke kapitaliseres, fordi de ikke er af ægte

men kun imiteret marmor. Henvendt dels til den modvillige ekspedient, dels til de andre kunder i brugtbutikken, svarer moren brovtende og demonstrativt navngivende:

Marmorlysestagerne, det er min bryllupsgave, og de er sgu af marmor.

På skrivebordet lå et stort askebæger. - Det her, det har aldrig været marmor, sagde moren og tog askebægeret op.

- Pas på, De ikke taber det, sagde damen.

Moren gungrede det ned i skrivebordet og tog en af lysestagerne op. - Næh, det her, det er den ægte varer

(Andersen 1978: 171)

Læseren tager hurtigt den nøgterne og sympatiske pantelåners parti på bekostning af den råbende fulderik af en forsømmende ravnemor (ekspertisen ved vel, hvad den taler om?). Dermed bliver hele optrinnet - og lysestagerne i det, ikke mindst - til perifere, vilkårlige størrelser, der kun er legitimeret i og med deres funktion som sigende emblemer på pigen Solvejs kummerlige barndom. Novellens udgang, hvor Solvej forsøger at vende skam til hævn med aggressiv adfærd, såvel som den gængse måde at læse Vita Andersen på (ydre fernis vs. indre splittelse; indeklemt kvindeliv i patriarkalsk verden; determinerende social arv etc. (se f.eks. kvinfo.dk)), ender her ved kvinde-/pigeuniversets grå problemfelt.

Kigger vi imidlertid på lysestagerne igen, så vil novellen (også) noget andet og mere end at lade ting være tegn for kvinders magtkamp og identitetskrise. Er vi ikke netop vidner til en forhandling - pantelåner og fuld mor imellem - om, hvad lysestagerne egentlig er? Jo, lysestagerne bliver i den forceret ulige og overeksemplificerende dialog gjort usikre. Den klassekamp, der ligger i *De mod sgu*, er også en kamp om kendsgerninger. Hvor pantelåneren har magten til at udstikke kendsgerninger ("det er ikke marmor. Det er kun malet træ"), kan moren kun vrænge i afmagt ("det er sgu marmor"). Pantelånerens kendsgerning* ruskes for et øjeblik, og vi ser lysestagen som et anliggende*. Moren slår for det første igen mod den privilegerede position, pantelåneren tildeler marmoren som et finere materiale, ved eftertrykkeligt at udnævne lysestagerne til marmorlysestager og ved omvendt at degradere marmoraskebægeret til ikke-marmoraskebæger. For det andet påpeger hun en alternativ værdisætning af lysestagerne som udsøgte bryllupsgaver, "jeg er ked

af at måtte sælge" (ibid.). Det er i denne egenskab, og ikke i kraft af deres faktisk materiale, at de er "den ægte vare".

Fra barnets Solvejs synsvinkel lyder det umiddelbart inden episoden i brugtbu-tikken:

- Du siger ikke, at den [en kaffemaskine, SLH] ikke er betalt, sagde moren på vej hen i brugtbutikken. Hun havde også taget nogen lysestager med i tasken. Marmor. Flotte.

(Andersen 1978: 170)

Ved intrikat at sammenstille lysestagerne materialitet (*Marmor. Flotte.*) med påbuddet om ikke at afsløre, at kaffemaskinen er købt på afbetaling og nu skal sælges videre, bringes vi i tvivl om datteren Solvej også er underlagt morens påbud i forhold til lysestagerne, eller om Solvej egenhændigt (og barnligt naivt?) vitterligt oplever dem som flot marmor. Med andre ord: Er den stilistiske knaphed udtryk for en udført kommando eller er der snarere tale om en marmorering i ord, en ufuldstændig, primitiv og dunkel marmortale? I en stilistisk fremprovokeret tilstand af usikkerhed (som man ikke venter at finde hos Vita Andersen) drager* lysestagerne. Midt på den sociale tragedies scene kan vi således anskue *fuld mor* såvel som *misrøgtet datter* - ikke som splittede modparter - men i et sammenhold som (en slags) lysestagerne allierede. Idet mor og datter står sammen i et direkte opgør med en pantelåners propositionsreducerende praksis træffer lysestagen.

#62 Damestråhat

Hovedbeklædning fundet i udstillingskataloget *Brikker af en verden*, Peter Seeberg (1975) ©

Størrelse: stor **Farve:** brunlig **Materialer:** strå **Placering:** i luften

Træffets karakter: **kendsgerning/anliggende** **authentic other voice** **Latour litani** **Tib/Tub**

I egenskab af museumsinspektør ved Viborg Stiftsmuseum lavede Peter Seeberg blandt mange andre bøger et museumskatalog til en særudstilling om Viborg i "den borgerlige periode fra 1728 til 1864" (Seeberg 1975: 2). *Brikker af en verden* udfolder sig som en hy-

brid mellem et ordinært museumsindeks, der nøgternt, beskrivende, opmålede optegner en udstillings indhold i en inventarliste, og en friere skønlitterær form, der ikke er forpligtet på samme ensrettede saglighed og derfor kan elaborere, opbløde, udfolde, lave digressioner og spekulere mere uafhængigt. Seeberg har anderledes sagt to kasketter på, hvilket kun giver tingene desto større råderum. Man kan spørge om ikke Seeberg også har det, i sine gængse skønlitterære bøger?

I sin systematiske gennemgang af det udstillede inventar samt i sin sirlige nummerering og endelig også i sin opdeling i forskelligt afgrænsede domæner af det levede liv i Viborg, fremsætter Seeberg de udstillede effekter som ”brikker, der er blevet til overs fra denne tid. ”Ting, der er blevet gemt eller blot glemt” (Seeberg 1975: 4). Vi har en kendsgerningens* diskurs, der hævder, at tingene kan virke som budbringere for en svunden tid. Denne museale diskurs er drevet frem på en grundlæggende præmis om tingenes authentic other voice*. ”Hver ting repræsenterer en type” (ibid.), hævder Seeberg.

Seeberg gør imidlertid også noget andet, som kvalificerer teksten her i *Litteraturens ting*: Den åbner serien af kendsgerninger* og artikulerer dem som anliggender*. Det, der rusker og flækker kendsgerningerne, så de får mulighed for at forlade kendsgerningens skråsikre låsthed, er en frivol og fantasifuld tilskrivning, som museumsinspektøren injicerer i objekterne:

Katalogteksten er anekdotisk. Den breder et enkelt indfald, man kan få ved at se genstandene ud, gennem oplysninger fra tiden. Meget mere kunne fortælles, men det er også meningen.

(Seeberg 1975: 4-5)

Som tingtve læsere hæfter vi os særligt ved den sidste formulering om intenderet åbenhed. *Det er også meningen*, at katalogteksterne skal virke flagrende, strittende, løselige, for kun sådan har ting lov til at være sig selv. Ved at anskue som en række anliggender* ændrer en kondenserende og overbliksskabende indeksering status fra et katalog til et Latour Litani*. Ved at lave serielle punktnedslag, der alle *breder et enkelt indfald, man kan få ved at se på genstandene ud*, opstår der et vibrerende og uforudsigeligt tingsnetværk. Lad os give tre eksempler. Først et en umiddelbart stor og sær distance mellem *brik* nummer 8 og *brik* nummer 9 i kataloget:

"8) Hjulplov [...] endnu 1700-årenes foretrukne plovtpe [...] I 1838 var der i Viborg 180 Heste, 469 køer, 20 stude og tyre over tre år..."

"9) Guds øje, detalje fra Viborg Domkirkes altertavle fra 1730"

(Seeberg 1975: 19, 20, 21)

Dernæst anbringelsen af en udførlig tærteopskrift (efterfulgt af en notits om kartoflens lavstatus som fødevare i bemeldte kokebog) under "15) Tærtepande med låg af kobber og lille luftventil" (Seeberg 1975: 29-30). Endelig lyder teksten til *Damestråhat* i sin helhed:

72) Damestråhat fra omkring 1810, det år hvor stråhatte var så store, at damerne kunne flyve i dem.

(Seeberg 1975: 84)

Ved at iblande og sammensvejsse musealvidenskabelige fakta - mål, funktion, ejerforhold, placering, datering – med en løssluppen fantasi, anfægter *Brikker af en verden* kendsgerningens privilegerede status som sandhedsformidler i museet. Når det konstateres at damestråhatten kunne bære en dame oppe i luften, er det nok faktisk forkert, men hattens angivelige overdimensionering gives rum og lov til at være netop bemærkelsesværdig, forunderlig, fortryllende overdimensioneret. I katalogteksten træffer damestråhatten damestråhat helt forfra, helt på ny. I *Brikker af en verden* er Tib* ikke etableret som et vedhæng, en anhænger med ord, der kommer bagefter det reale, Tub*. Katalogteksten opfanger noget af en ellers skjult damehatsværen. Stråhattens *withdrawal** viser sig et kort moment, og der er slet og ret mere stråhat i katalogteksten end i det, der er inde i montren

#63 Teaktræ

Importeret kvalitetstømmer fundet i digtet *Frihavnen* i digtsamlingen *Konfrontation*, Klaus Rifbjerg (1960) ©

Størrelse: stor **Farve:** rødbrun **Materialer:** træ **Placering:** på mole

Træffets karakter: omsorg for ting

Når det i indgangen til digtet *Frihavnen* hedder, at "Alle vil udbrede sig/ om stablen med teak" (Rifbjerg 1960: 59), er det nærliggende spørgsmål: *hvem?* Øjensynligt alle andre end *digterjeget*, Rifbjergs oppustede og alvidende *digterjeg*, der i al sin selvhævdelse her udtrykker en bekymring og omsorg* for stablen med teaktræ, der ligger udsat på molen. Teaktræet er nemlig udsat for en menneskelig forgribelse, "som blæste et regimentsorkester/ inden i hovedet udfyldte/ fantasiens hungerrum" (ibid.) Det diffuse *alle* vil ikke lade stabel være stabel. Man opbløder den i "indiske associationer" ud i den i 60'ernes begyndelse ekstensiverede transnationale kapitalisme, udtrykt i Østasiatisk Kompagnis voldsomme vækst i samhandlen med teaktræets fjenasiatiske ophav. I en hånligt snerrende sarkasme lyder det videre om *alle*, at man korpulent vil "pruste ved tanken om / cigarkasselugt i næsen/ og mindes sammenkomster med cognac/ måltiders pres i maven" (ibid.)

Disse fremspirende associationer væk fra teaktræet på molen fremstår i digtets tone ikke som propositioner til omverdenen og slet ikke som en positiv fortætning af teaktræets realitet. De fremstår som problemer, modstandere, indtrængende fjender, som digtet forsøger at skærme teaktræestablen mod. Netværksforbindelser af denne samfundsvendte, elaborerende karakter gør teaktræet til en bleg projektion i *fantasiens hungerrum*. Den slags har *Frihavnen* kun hån til overs for. Hvad der derimod tæller er teaktræ for teaktræets egen skyld, hvilket det tingssensitive udtryk er garant for.

#64 Sav

Skæreværktøj fundet i romanen *Læretid*, Peder Frederik Jensen (2012)

Størrelse: mellem **Farve:** blank **Materialer:** stål, plastik **Placering:** i bådbyggeriets værksted

Træffets karakter: omsorg for ting Tib/Tub charme

Det specifikke ordvalg er afgørende i det bådbyggerværksted, hovedpersonen i Peder Frederik Jensens roman *Læretid* kommer til. I den ellers kontante og barske håndværkerjargon finder man en dvælende omsorg* for værktøjet og dets funktion. Som ny læredreng må man tillære sig et nyt, mere præcist sprog:

Man slår et gevind og skærer med en sav.

Man saver ikke.

Man kniver jo heller ikke med en kniv.

(Jensen 2012: 21)

Det virker pludseligt som et vulgært overgreb mod saven at kalde dens funktion for *at save*. Værktøjets integritet skal beskyttes af de ord, håndværkerne bruger om dem, og denne reelt poetiske, litterære sensibilitet hos håndens arbejdere bringer Tib* og Tub* meget tæt på hinanden. Forskellen på *at save med en sav* og *skære med en sav* er ikke repræsentationel men derimod proportionel. Saven udvides, gøres mere attraktiv i sidstnævnte formulering. Savens charme* bliver udstillet i det nøjsomme, fintfølende ordvalg: Når *saven skærer* frem for *at save*, artikuleres saven som et værktøj, der bryder ud af sprogets egenverden og træffer.

I bådbyggerværkstedet gør *man* sådan og sådan og *man taler sådan og sådan*. I den kollektivt orienterede og afrettende arbejdsform, hvor læredrengens *jeg* indskoles i et *værksted*-*man*, inkluderes værktøjet og omgangen med det samtidig i dette *man*. Læredrengen irttesættes på vegne af saven og ting, der er lige så, væsentlige som subjektet, hvis ikke mere.

#65 Kaffekop

Beholder fundet i punktromanen *Hovedstolen*, Christina Hesselholdt (1998)

Størrelse: mellem **Farve:** sort, nej grå, nej brun, nej hvid **Materialer:** porcelæn **Placering:** på egetræsbordet

Træffets karakter: **kendsgerning/anliggende** **proksimitet**

I barndomserindringens særdeles selektive og slørede lys tager det afrikanske stel i Christina Hesselholdts punktroman *Hovedstolen* (Hesselholdt 1998) sig ud som et sært forvildet misfoster af en genstand. Det fortællende *jeg* forsøger at placere og fikserer stallets kaffekop, i håbet om at den forgangne barndom kan fortøjes her i en fast kendsgerning*. Men tvivlen lader sig ikke bremse i farvebestemmelsen:

Det var sort, nej, det var dybt mørkegråt med en mat glaseret overflade, nej, det var sort med brunt i. I hvert fald var kopperne høje smalle, dekorerede med tre riller næsten oppe ved kanten, og hvide indvendig. Kopperne var smallest midt på, og hanken var en sløjfe, der kunne løsne sig og gå op mellem fingrene på en. Når jeg strøg en tallerken eller kop med to fingre eller med bagsiden af min hånd, gjorde materialet modstand, overfladen var ru, mat og ru.

(Hesselholdt 1998: 24)

Hesselholdts kaffekop er måske nok en forkvaklet kendsgerning*, der gøres mere og ikke mindre utydelig ved repræsentationen her: Kan det virkelig passe - eller hvad vil det overhovedet sige - at kaffekoppens hank er en sløjfe, der kan *løsne sig og gå op mellem fingrene*? Og hvilken farve har koppen egentlig? Og er der blot et gran sandhed i at "Koppen var kongen, og underkoppen var kongens mark" eller at kopperne ligesom træfiguren i vindueskarmen stammer fra Afrika, blot pga. deres "mørke langstrakthed" (ibid.)? Næh, givetvis ikke.

Anskuer vi der imod kaffekoppen som et anliggende* - som en ting og ikke en genstand - så ændrer billedet sig. Vi får en rig artikulation af kaffekoppen, der ikke er begrænset til en faktuel fejlbehæftet gengivelse. Går vi ind på tekstens præmisser og følger dens logik er kaffekoppens farve væsentlig, men det er ikke væsentligt at præcisere den. Artikulationen er således tæt men ikke udtømmende eller lukkende.

Teksten er optaget af en kaffekoppens proksimitet*. Det er koppen og dens krumninger, riller, indhak snarere end dens silhuet eller ydre form, teksten er interesseret i. Det er således

fornemmelsen i fingrene idet de møder koppen (*ru, mat og ru*) og ikke en eksakt opmåling, som teksten styrer mod. Anskuets som et anliggende* giver det ikke bare god ræson, det tykner, forstærker, fortætter ligefrem kaffekoppens realitet, at *det oplevedes som om* hanken på kaffekoppen, var en sløjfe, der kunne *løsne sig*. *Jeget* beskriver, hvordan ”stellet blev løftet ud - frigjort fra skabet - og anbragt på egetræsbordet” (ibid.), og tilsvarende kan vi sige, at kaffekoppen (i Hesselholdts tekst) er *løftet ud* af sin rolle som genstand - frigjort fra kendsgerningens reduktion - og anbragt i erindringens mindre konturfaste struktur.

#66 Risskål

Beholder fundet i digtsamlingen *Hsieh*, Klaus Høeck (2004)

Størrelse: lille **Farve:** blå **Materialer:** bambus, glasur **Placering:** bagerst i skabet

Træffets karakter: charme aktant withdrawal absentifikation humor

I Klaus Høecks bog *Hsieh* finder vi et tingtvt kig dybt ind i køkkenskabet, hvor en risskål gemmer sig:

bagest i køkken
skabet har jeg fun
det en risskål fra min barn
dom med kinesiske skrift
tegn og en blå drage på
som jeg godt ved sym
boliserer alt muligt
andet men jeg væl
ger nu alligevel at
beundre den selv - hvor den
dog gløder mørkt derinde
i sin blå glasur

(Høeck 2004: 29)

Høeck-jeget vælger at frasige sig skålens drageillustration og dens kinesiske skrifttegn (som associerer til *Hsiehs* struktureringsprincip, den kinesiske oldtidsbog *I Cheng*). *Jeget* forsikrer sig om, at denne skålens tegnbårne betydning *symboliserer alt muligt*, men verfer

hurtigt semantikken til side for at lade det væsentlige, vigtige, spændende (forstår vi) komme til syne: Risskålen selv. I en servil gestus *beundres* risskålens charme*, der gen-etableres som en fuldgod aktant*. Risskålen er ikke henvist til at blive belyst, men er selv én, der *gløder*.

Skålen som et agerende væsen befinder sig *bagest i køkkenskabet* og altså fjernet fra sin daglige funktion. Risskålens *withdrawal** bliver artikuleret i den hjemsøgte formulering: *hvor den/ dog gløder mørkt derinde/ i sin blå glasur*. Risskålen agerer ikke som et menneske, ikke på menneskelige præmisser, men den skaber ikke desto mindre propositioner - mystiske og uhyggelige - ud til den verden, der omgiver den. Høecks formulering at *risskålens derinde* er et kortvarigt stik ind i skålens metafysik, som vi ellers er afskåret fra at opleve.

Der er i vores sammenhæng her tale om et usædvanligt stort *jeg* i digtet. Et *jeg* af centrallyrisk dimension, der tilmed træder frem og praktiserer noget meget menneskeligt: Erindring. Overraskende nok betyder det ikke, at risskålen fortrænges. Der er tale om erindring som en proposition sidestillet med risskålens væren *inde i glasuren*. Tingen træder ikke frem ved kondensering eller ved at skrabe subjektet af tingen i en afhumanisering. Høeck lader skålen træde frem og vise en smule af sin indre verden ved at forbinde tingen til subjektet. Et andet sted i *Hsieh* (under *I Cheng*-heksameter nummer 50, der bærer det kinesiske tegn, der i gængs engelsk fonetik gengives som *ting*) ser vi den samme figur via en direkte appel til tingene:

jeg er også begyndt at
tale til tingene 'god
dag' siger jeg til
håndklædet eller
'keep on smiling' til
toiletrullen

(Høeck 2004: 89)

Høeck benytter et mekanisk enjambement, der klipper en linje, hvis den rigtigt stavelses-tællende systematik kræver det. Denne umiddelbare vilkårlighed skaber sine steder endnu en tingtiv nænsomhed hos Høeck. Om risskålen lød det mundret: *bagest i køkkenskabet har jeg fundet en risskål*. Sætningen knækkes efter fem stavelser og efter fem stavelser

igen, således at ordet *fundet*, deles på midten af et linjebrud. Tilbage står sammen med en sammenhængende sætning, en antydning af to selvstændige sætninger:

A) *bagerst i køkkenskabet har jeg fun*

B) *det en risskål*

Taget på ordet, beskriver A) saftevand af det norsk ejede varemærke *Fun* placeret i et køkkenskab. Dertil kommer den engelske betydning af ordet *fun*: at have det sjovt, at være godt tilpas - bagerst i køkkenskabet, må vi forstå. Den halte sætning B) konstaterer på et slags gebrokkent tarzan-dansk - eller om man vil, uden retningsudpegende subjekt - at risskålen findes. Ordspillene artikulerer risskålens humor* idet det undseelige område *bagerst i køkkenskuffen* med en selvstændighed og robust gyldighed fremsættes som en risskålens scene.

Gennem sit enjambement, der benytter en grad af ukontrolleret tilfældighed, nærmer Høeck sig risskålen som et sted, hvor mennesket ikke er. Systematikken antænder en eksplosion i syntaksen, og nye forbindelser og forslag til værensformer opstår. Høecks angriber situationen på en måde, vi kan beskrive med Alain Robbe-Grillet's fordring om at artikulere tingene "uden at skrømte den mindste kalden, for de ville ikke svare" (Robbe-Grillet 1965: 50). Risskålen er risskål for sig, på egne sære præmisser og ganske uudgrundelig, sådan som den fremstilles hos Høeck.

#67 Ting med på rejse

Ejendele fundet i teksten #67: *Ting, turné* i bogen *Alhambra Blues*, Dan Turèll (1983) ©

Størrelse: lille og mellem, **Farve:** flere, **Materialer:** mange **Placering:** i kuffert

Træffets karakter: omsorg for ting withdrawal kendsgerning/anliggende

Den biografiske turnévirkksomhed (og rejsesituationen, der følger den) er i Dan Turèll's tekst #67: *Ting, turné* (Turèll 1983) en undtagelsestilstand, der står i modsætning til hverdagen. Når man ikke opholder sig det samme sted, men flytter sig som en nomade, fremstår ens ejendele i et nyt lys. Det, der normalt bare er der og kan tages for givet, bliver taget op til genovervejelse og revurderet. Turèll forklarer:

Man sér på hver enkelt
og tænker over
om dén skal med til næste by. Den vejer
og den skal slæbes
men måske er den nødvendig.
Man tænker over hver enkelt ting.

(Turèll 1983: upagineret)

Rejsesituationen er her katalysator for en næsten moderlig omsorg*, hvori hver enkelt ting anerkendes og vurderes. Brugen af den faksimilerede håndskrift i sprittusch, som hele bogen kommer i, forstærker stemningen af håndarbejdets moderlige nænsomhed. Teksten kommer i en jævn og ukompliceret talesprogssyntaks, hvis upåfaldenhed modsvares af det uspecificerede *ting*, som fastholdes og netop ikke konkretiseres eller udspecificeres: Underbukser, tandbørste, IBM-skrivemaskine, bøger, hashpibe og hvad man ellers kunne forestille sig Turèlls kuffert måtte indeholde. *Jeget* lader nænsomt tingene være ubegloet, ubenævnte og uopnåelige. Det er tingenes *withdrawal**, som det joviale toneleje griber efter.

Jeget kan ikke lade tingene være genstande derude. På rejsen "gør man uvil-kårligt sine ting op" (Turèll 1983: upagineret), hedder det, hvilket vel vil sige, at tingene presser sig på i deres kausale egenart, og sætter *jegets* vilje på pause for en stund, for *uvilkårligt*, pr. automatik, spontant at holde mandtal over tingene. Vi kan sige, at *jegets* empati trækker tingene ind i det menneskelige, mens den selvstændiggjorte rolle som hermed tildeles tingene, trækker det menneskelige ud til tingene. *Ind* og *ud* ophæves og i stedet har vi *matters-of-care* i et tingenes parlament. Det er dét rejsesituationens undtagelsestilstand siger. "Sådan burde det altid være" (ibid.), lyder Turèlls imperative udgangsreplik.

#68 Brosten

Vejbelægning fundet i digtet *Frihavnen* i digtsamlingen *Konfrontation*, Klaus Rifbjerg (1960) ©

Størrelse: mellem **Farve:** grå **Materialer:** granit **Placering:** i molen, Langelinje

Træffets karakter: **proksimitet** **aktant** **charme** **metafor**

I Klaus Rifbjergs digt *Frihavnen* (Rifbjerg 1960) finder vi et aksiom for Litteraturrens ting:

Tom, tom, tom - saligt tom
er verden for andet end ting

(Rifbjerg 1960: 60)

Rifbjerg besynger her det *lyksalige* i en verden, der via Frihavnens indskibning fyldes op med ting. Det er ikke idéerne men forbrugsgoderne, der bygger den nye verden. Konfrontationsmodernismen er i vores optik ikke blot en konfrontation med samfundet anno 1960, den moderne virkelighed, eller hvad den nu normalvist tilskrives, men mere specifikt: En konfrontation med frihavnens eksteriør i form af kraner, fortøjningspæl og brosten.

I Rifbjergs digt er Frihavnen netop ikke blot repræsenteret som en bred metafor for det moderne samfund og menneskets nye rolle her. Når digtet i stedet for at kigge op og ud på samfundet, kigger ned og ind på vejbelægningen, så træffer brostenene. I en billedmættet og henført beskrivelse af brostenenes indbyrdes placering fremstår havnen konkret før den fremstår formel. Havnen er stoflig før den fremstår betydende:

fra en udfladet
mitrailleuse forlader brostenene
enkeltvis deres fatninger
mur af champagnestenpropper
saglighed, salighed

(Rifbjerg 1960: 60)

Digtet dvæler i en proksimitet* ved den buede formation, som brosten ofte lægges i, såkaldt *bueforbandt*. De enkelte sten beskrives som non-humane aktanter*, der *forlader deres fatninger* og - som skud fra en kanon - bevæger sig udad. De egenskaber, vi almindeligvis tillægger brobelægning, f.eks. fastlåst, statisk, urokkelig, er i digtet artikuleret som bevægelige, ja feststemte *stenchampagnepropper*. Brostenenes charme* artikuleres her, hvor et sæt af propositioner er erstattet af et andet: Hvor vi forventer konstans er der bevægelse. Når Riffbjerg på den måde indlever sig i brostensbelægningen artikuleres den i øjenhøjde med stenene selv.

Passagen afsluttes med etableringen af en forbindelse mellem de to næsten enslydende ord *salighed* og *saglighed*. Fryd og fakta, vild spekulation og præcis taktilitet sættes kvikt i forlængelse af hinanden, og en velartikuleret brosten kan træffe. I denne genansamling af vejbelægningens relationsforbindelser, viser brostenene deres dragende charme*.

I sit programmatisk essay *Det umådelige mådehold* opfordrer Torben Brostrøm den ny tids poesi til "trænge ned i det menneskelige [...i det] ændrede verdensbilledes menneskelige konsekvenser [...] i en tid hvor religiøse, etiske, politiske, sociale normer er under forvandling." (Brostrøm 1959: 262). Med *Frihavns* brosten i frisk erindring er det endog meget svært for os, at se en gelinde overgang fra sådan en formulering til Riffbjergs poetiske praksis. Hvis *der trænges ned i noget*, må det være tingene, og det er fejlagtigt at tage Riffbjergs konfrontationsdigtning som en lydefri opfyldelse af Brostrøms ellers indflydelsesrige ideal. Den litterære kraft bruges ikke udelukkende på at klargøre og fremkalde havnemetaforen i den fiksérvæske, som Anne-Marie Mai og Anne Borup m.fl. har kaldt modernismekonstruktionen. Den litterære kraft bruges i overvejende grad på at beskrive brostenene, give brostenene taletid, dvæle ved skønheden i det mønster, de ligger i osv.. Der er anderledes sagt mere Brosten end Brostrøm i *Frihavnen*.

#69 Engleisser

Vejbelægning fundet i digtet & *Ewald* i digtsamlingen *PRAKSIS, 9: Det Gentagnes musik*, Per Højholt (1989b)

Størrelse: mellem, **Farve:** grå, **Materialer:** granit, **Placering:** i indkørsel, formentlig Hørbylunde

Træffets karakter: kendsgerning/anliggende aktant charme omsorg prosopopeia metafor withdrawal

Selvom titlen forvirrer og umiddelbart sender læseren i en helt anden litteraturhistorisk og intertekstuel retning, så stirrer Per Højholt indædt og forundret på brolægning i "indkørslen" i digtet & *Ewald* (Højholt 1989b: 41). Vi har at gøre med en intens brolægnings-safari, sammenlignelig med den vi så Rifbjerg bedrive i #68.

Digtet & *Ewald* er en iagttagelse af et helt grundlæggende naturfænomen, nemlig kondensering af vanddamp. Digtet sætter i med en termodynamisk kausalitet, der beskriver de dugvåde sten som hårde kendsgerninger*. "Derfor" og "i juni" og "påtvinger", hedder det hhv. årsags-, tids- og kausalitetsbestemmende om forholdet mellem luftens og jordens temperatur, der netop rammer dugpunktet og skaber kondensvand på brostensens overside: "en vag forskel/ mellem luften og den kolde jord" (ibid.).

Men i dette fysikkens antrit finder vi en anden og modsatrettet artikulation af vandmolekylernes faseændring på stenens overflade. Stenen "sveder" og taler, må vi forstå, i et "sprog af tårer" (ibid). Kondensvandet, der ligger på stenens lodrette og synlige overside, viser stenen i en undtagelsestilstand, hvor nye propositioner springer fra den. Det er ikke længere den (hurtigt) trivielle brostens-relation *fast underlag under bil*, men en hårdt arbejdende, transpirerende aktant*, der her fremstår åbnet for sondestik ind i stens indre. Kondenseringen er netop *et medie* eller *et sprog*, der rammer et metaforiskabende subjekt i hopla som stenens charme*.

Digtet hopper adræt over i et vildt spekulerende, billedemættet register, hvor de fysiske sten - før underlagt termodynamiske love - nu slippes fri og lever "som var de sjæle i kval" (ibid.). Vi befinder os nu i et højstemt, religiøst register (Johannes Ewalds måske?), hvor *sjælelig smerte* projiceres ind på naturfænomenet. Idérigdommen udvides yderligere i det følgende (helt fantastiske, må vi understrege) billede af de dugvåde sten som:

ældre engles isser

svedperlende i en voldsom anstrengelse

for at vride sig op

og få lunet de jordslåede vinger i solbrisen.

(Højholt 1989b: 41)

Vejbelægningen får i Højholts digt en ekspliciteret agtelse. Den termodynamiske udveksling, der finder sted under overfladen mellem kølig jord og energiophobende sten, bliver synliggjort i kondensvandet, og hvad der kategorisk er distanceret fra gængs human perception, bringes nu frem med blottet kontaktflade. Højholt reagerer på denne indkørslens fremstrakte hånd med en omsorg*, der står i grel kontrast til dagligdagens gang hen over dette *selvfølgelige* underlag. Brolægningen holder os oppe, men vi skænker den ikke en tanke. Det gør Højholt. Han kerer sig om stenen og forsøger at sætte sig ind i, hvordan det må være at sidde fastklemt i den kolde, fugtige indkørsel. Den prosopopeia* stenen fremstår med (den *sveder, græder, vrider sig*) samt det vildt flagrende englebillede, installerer den døde, selvfølgelige sten, underlagt fysikkens love, som en friset og agerende aktant*. Når stenene artikuleres *som var de sjæle i kval* springer forskellige propositioner til og fra dem. Stenen træffer i Højholts spekulative fremskrivning som et rigt, tykt, tæt vævet anliggende*, der (modsat Rifbjergs tilgang) indlemmer metafysikken og fortidens litterære formsprog i sin naturvidenskabelige registrering af en gemen indkørsel.

I digtets sidste halvdel finder vi et *jeg*, for hvem det indtil nu er lykkedes at "holde samtlige engle nede" (ibid.). Nu letter stenene imidlertid, og *jeget* må magtesløs se til, mens de døde, tunge sten får liv, overvinder tyngdeloven og afgår mod himlen. Billedet af et febrilsk subjekt, der forgæves forsøger at holde stoffet nede i rollen som død, passiv kendsgerning*, er en slående frisk artikulation af stenens charme*. Vi erfarer stenen som sten. Stenens væren er kategorisk bortvendt og uudgrundelig, og dens steneksistens nede i indkørslens jordbund er bogstaveligt talt uopnåelig for os. Med Højholts ferme billeddannelse, får vi imidlertid antydningen af, hvad der kunne foregå dernede i muldens termodynamik.

#70 Bord

Møbel fundet romanen *Besøget*, Svend Åge Madsen (1963)

Størrelse: stor **Farve:** brun **Materialer:** træ, metal **Placering:** i hotelværelse

Træffets karakter: oprigtighed humor kedelig netværk thing power

I Svend Åge Madsens debutroman *Besøget* (Madsen 1963) træder tingene frem allerede på første side. Den forvirrede og usikre fortæller glæder sig til at komme hjem til sit hotelværelse, hvor han bag en lukket dør imellem et velkendt inventar kan finde og stabilisere sin skrøbelige identitet - "være helt mig selv", som han siger (Madsen 1963: 7). Ved at forsikre sig om hotelværelsets overskuelige inventar - dets oprigtighed* med andre ord -, finder fortælleren en form for eksistentiel forsikring. Udenfor i det sociale rum, hvor andre mennesker skaber forviklinger, der står pivåbne for forkerte fortolkninger og misforståelser, finder han ikke en tilsvarende ro.

Således fremskriver Madsen nok en krisepræget bevidsthed, der er ude af stand til at interagere med verden omkring sig. *Jeget* er til stadighed en gæst på besøg, jf. titlen, men vel at mærke ikke, når det gælder møblerne. Møblernes humor* fremtræder i og med den overgjorte og karikerede pertentlighed, som hovedpersonen beskriver dem med. Hovedpersonen længes efter hotelværelsets ro og forestiller sig - netop *forestiller sig* - hvordan det tager sig ud. Det, der forventeligt er uinteressant og ligegyldigt, beskrives i tankens diffuse realisme med en intensitet og gyldighed uden sidestykke, og det er i dette krydsfelt, inventarets humor* viser sig. Den interaktion, hovedpersonen ikke kan etablere til mennesker (slet ikke til mennesker af det modsatte køn) lykkes han derimod med, når han forestiller sig tingenes fremtræden:

Derefter stod jeg lidt og hyggede mig ved tanken om at jeg snart ville være hjemme i seng.

Skønt mit hotelværelse absolut var spartansk udstyret med en temmelig umagelig seng,

og med et stort firkantet bord med tykke, klodsede ben og en plade der bar spor efter langvarigt brug,

og et lille vakkelvornet skab der kun var i stand til at rumme det nødtørftigste af mit temmelig begrænsede udstyr,

og nogle forskellige vaser, skåle, askebægre, lamper og urtepotter med skrækkelige blomster,

skønt mit hotelværelse kun rummede disse få og ikke særlig hyggeskabende ting så jeg frem til det øjeblik hvor jeg kunne træde ind, lukke døren og helt være mig selv.

(Madsen 1963: 7)

Møblementet er kedeligt* i den monotone opremsning, der afstår fra at gøre andet end at placere møblerne i hotelværelset og kort beskrive deres banale funktion. Et lille skab er *vakkelvornt* og kan *rumme* udstyr. På den anden side fremstiller den indifferente og passive men insisterende opremsning et vibrerende inventar, et dragende møbelnetværk*, hvor seng, bord, skab, vaser, skåle, askebægre, lamper, urtepotter og blomster fremstår både selvberoende og tæt forbundne. Det firkantede bord er her i en verden tømt for mennesker et gyldigt bord, der er *firkantet* for seng og skab. På lignende vis er bordbenene *tykke* og *klodsede* for den stol, der for et begrænset menneskeligt synsfelt er skjult under det: "Selvfølgelig var der også en stol, men den ville være skjult af bordet i det øjeblik, man trådte ind" (Madsen 1963: 5-6)

De umiddelbart umotiverede linjeskift og indryk, hvori forholdsordet "og" træder frem, fremhæver og forstørre en additiv modus, der lader os skimte møblernes tingsverden. Den kedelige kvalitet*, som teksten indgiver møblementet, er med andre ord endevendt og revalueret. *Et stort firkantet bord med tykke, klodsede ben* er således et intakt kedeligt bord, men et intakt kedeligt bord, der indgår i et meget interessant, overraskende og spændende netværk at nonhuman ontologi.

Selvom hovedpersonen forsøger at inddæmme og fiksere møblementet, kan han ikke fastholde det. Hans udsagn om "mit temmelig begrænsede udstyr", samt hans insisteren på at værelset er "spartansk udstyret" må give fortabt overfor en thing power*, der her siger fra over for antropocentrismens negligeringer.

#71 Bestik

Spisegrej fundet i novellen *Nyt bestik*, Pia Juul (2001)

Størrelse: mellem, **Farve:** blank **Materialer:** rustfrit stål **Placering:** i opvaskebalje

Træffets karakter: **netværk** **kendsgerning/anliggende** **aktant**

I en opvaskesituation af den gamle slags med balje, børste og opvaskevand, står *jegfortælleren* i Pia Juuls mininovelle *Nyt bestik* (Juul 2001) og sorterer bestikket. I opvaske-seancen er bestikket flyttet fra sin normale, funktionelle og intenderede brug, hvor gruppen af kniv, gaffel og ske hænger sammen i en enslydende funktion, *mad ind i munden*. Opvasken bryder denne spisegrejets fasttømrede assemblage op og knive, gafler, skeer sorteres hver for sig. Den i og for sig helt banale åbning af bestikket, som de fleste af os udfører på daglig basis, forlænges i novellen idet fortælleren finder sig selv sorterende bestikket på en tredje måde, nemlig imellem mit og dit. Således brydes det netværk*, som bestikket for det meste er bestik i, op, og flere af bestikkets omverdensrelationer anskueliggøres. Vi kan sige, at Juul flytter bestikket fra en ligegyldig og perifer *kendsgerningens position** til en gyldig og central *anliggendets position**,

Man kan have et andet liv. Det slog mig en dag jeg havde hændernes i opvaskevandet, hvor der lå noget bestik. Jeg opdagede, at jeg sorterede det i bestikkurven. Dét skal han have. Dét skal jeg have. Hvis han bliver ked af det, må han også få det jeg vil have. Og hvis der så ikke er noget til mig selv, skal jeg ud og købe noget nyt. Noget nyt, et andet liv. Består et andet liv af nyt bestik? Måske gør det faktisk dét.

(Juul 2001: 167)

Bruddet med kæresten Hubby, som er under opsejling, *slår* fortælleren, idet han/hun står *med hænderne i opvaskevandet*. Beskrivelsen af en udefrakommende og overraskende hændelse, er uden tydelig årsag eller lokaliserbar intention. Den er holdt i et tingsligt non-verbalt register, som er tavst men ikke desto mindre rammer. *Slaget* sammenføjes i sentensen med opvaskerens indlejring, nedsækning,

injektion i opvasken. Her inde i opvasken *opdager* jeget (til egen overraskelse, må man forstå), at det er i færd med at sorterer bestikket til hhv. Hubby og sig selv. Juul artikulerer opvaskesituationens bestik som aktanter*, der i samråd med jeget styrer overvejelserne for og imod en forestående bodeling.

Således er der nok tale om en symbolsk ladet brug af bestikket i en udredning af en parforholdets eksistentielle krisesituation. Men denne objektgørelse af bestikket modarbejder ikke bestikkets selvstændige og medagerende fremtræden som ting i rummet. Juul udnytter nok bestikket. Hun gør nok bestik til redskab for et humant følelsesregister, men i samme ombæring tager hun bestikket med på råd. Juul lader *jegets* tvivl og utryghed komme til orde nede i opvaskevandet. Det er således i bestikkets redistribuering fra spiseredskab til opvaskeemne, at *et andet liv* rammer. Tingenes tavse neutralitet kan således være en åbning, hvorigennem tabserfaring kan håndteres: *Består et andet liv af nyt bestik? Måske gør det faktisk dét.*

#72 Kniv

Skæreredskab fundet i digtsamlingen *Den musikalske ål*, Benny Andersen (1960)

Størrelse: mellem **Farve:** blank **Materialer:** hærdet stål **Placering:** i ved, over slibesten

Træffets karakter: **prosopopeia** **aktant** **flad ontologi**

I Benny Andersens taktfaste og rimede digt "En gammel kniv" er mødet mellem snittekniv og træ omdrejningspunkt for et knivens bitre livsforløb. En finurlig prosopopeia* artikulerer således knivens hårde klinge som "skarp og bestemt", mens træet, der skæres i er "blødt og valent ved" (Andersen 1960: 29). Begge parter er artikuleret som nonhumane aktanter* med en udstukket rollefordeling, og heri tager digtet sit afsæt. Fremført i anden persons tiltaleform anklages kniven som en anden voldtægtsforbryder for at angribe og forulempe det forsvarsløse træ. Jo, en freudiansk fortolkningsmodel fornægter sig ikke. Kniven udøver - lyder anklagen patetisk - en "indædt, grundig foragt" og "krævede ren besked" alt imens modparten fremstår som "blidt og venligt ved" (ibid.).

Når *venligt ved* rimer på *ren besked* så sammenføres det, der i en freudiansk ligning er adskilte parter. Det fører os frem til digtets afslutning, hvor ligningen forlades -

eller i det mindste kompliceres. Kniven som fallossymbol forstyrres af et ophold ved stålets materialitet. Billedet tingsliggøres, så at sige. Vi går fra afstemt polær model til en tripolær, hvor det stål, som kniven er gjort, af sløves over tid og kommer, som det hedder, "tit over stenen" (ibid.). I nærkontakt med tredjeparten, slibestenen, ændrer det, vi umiddelbart genkender som det hårde, skærende stål, karakter. Kniven vender sig bort fra den entydige symbolik og åbnes op, så vi aner "stålets bløde indre" (ibid.).

Gennem overraskende implementering af fysik og materialestudie i en ellers betydende og henvisende lyrisk kode genansamler Andersen således kniv og træ i en flad ontologis* sortering, hvori vores antagelse om ståls hårdhed og træs blødhed revurderes. Andersens lune, sådan som man vil kende den fra hans senere forfatterskab, slår igennem i den afsluttende strofe, hvor træet får lov til at trumfe stålet:

Så var du [kniven] dog under den hvasse æg
i slægt med det vigende ved.
Men det får så være det samme.
Nu vil du ruste i fred.

(Andersen 1960: 29)

#73 Koldtvandshane

Gammeldags armatur fundet i romanen *Marts 1970*, Klaus Rifbjerg (1970)

Størrelse: mellem **Farve:** blank **Materialer:** rustfrit stål **Placering:** i Sydhavnen

Træffets karakter: **thing power** **humor** **humor** **uigennemsigthed** **dragning**

Dronning Margrethe optræder som (overraskende) romankarakter i Klaus Rifbjergs roman *Marts 1970*. I romanens livlige fantasi, hvori *enhver lighed med nulevende eller historiske personer er fuldstændig tilsigtet* (jf. Rifbjerg 1970: 5), har dronning Margrethe en hemmelig affære med Sveriges statsminister Olof Palme. Sammen er de flygtet til en lille og hemmelig adresse i Sydhavnen, hvor de kan være i fred for nysgerrige journalister. Den royale Margrethe er som faldet ned fra månen i den lille lejligheds køkken. Køkkenet og dets manglende varme vand gestaltes i en parodisk undtagelsestilstand, hvori en thing power* slår fra sig:

Margrethe tager kedlen af gassen og skvætter lidt mere varmt i vandfadet. Huns smiler igen ad sig selv, for det er selvfølgelig komisk, at hun kan stå her og synes, det er "spændende" at vaske klarvask i et vandfad og bruge vand fra en fløjtekedel, efter hun har postet det fra den kolde hane [...] det er en åbenbaring, af næsten poetisk art, at opdage, at der findes lejligheder, *masser* af lejligheder, hvor der kun er koldt vand i hannerne.

(Rifbjerg 1970: 133)

Den humor*, som malplaceret dronning afstedkommer, ansamler det trivielle køkken på ny og gør opvasken *spændende*. Vandfad og fløjtekedels charme* fremstår idet de artikuleres som lysende enheder for regentens mildt kluntede prøvetur i proletariatets køkken. Det er erkendelsen af at lejligheden findes, der slår Margrete:

denne konkrete oplevelse af, hvordan tingene virkelig er, ryster og opløfter hende på samme tid. Verden er ikke éndimensional, tingene er ikke bare noget, man forestiller sig, de findes, og de er lige så virkelige som - en koldtvandshane!

(Rifbjerg 1970: 134)

Koldtvandshanens charme* er artikuleret her i sin relation til en lamslået, diminutiv dronning. Vandhanen drager i sin uigennemsigthed* dronningen, der reagerer ved samtidig rystelse og opløftelse på den overvældende vandhaneværen. I Rifbjergs frække spekulation, kan vi gense et ordinært køkken, sådan som det muligvis ville tage sig ud, hvis det var første gang man var der.

#74 Opvask

Beskidt service fundet i romanen *Kvinden i midten*, Jens Christian Grøndahl (1985) ©

Størrelse: stor **Farve:** hvid, blank mv. **Materialer:** porcelæn metal **Placering:** i køkken

Træffets karakter: **kedelig** **dragning** **eksploderet synsvinkel**

I Jens Christians Grøndahls debutroman *Kvinden i midten* (Grøndahl 1985) finder man en udførlig beskrivelse af hovedpersonen Maria, der vasker op. Umiddelbart er det en kedelig* kvalitet, Grøndahl benytter:

hun rejser sig og samler tallerkenerne og glassene og knivene og gafflerne sammen, næsten lydløst. Lydløs går hun ud i køkkenet og stiller tingene, åbner for vandhanen, venter på at vandet skal blive varmt, hælder sæbe i opvaskebaljen, fylder den og begynder at vaske op [...] Hun er meget grundig, skurer metodisk glas og tallerkener på hver side og skyller sæben af i det løbende vand før hun stiller dem op i stativet. Hun tager sig god tid, betragter hver genstand indgående mens hun gør dem ren. Hun laver næsten ingen støj, det plumper og knirker lidt i opvaskevandet og klirrer en smule i stativet.

(Grøndahl 1985: 110-111)

Idet Grøndahl holder i og lader opvaskeseancen fylde uforholdsmæssigt meget plads, åbnes den ellers trivielt tillukkede begivenhed i et mylder af dragende* detaljer. Romanplottet bliver sat på pause i en opvask, der artikuleres i en eksploderet synsvinkel*, hvor tallerkener, knive, gaffer, glas, vand, sæbe, opvaskebalje, stativ nænsomt trækkes fra hinanden, så vi kan kigge *ind i* og *ud fra* opvasken. Opvaskens elementer *klirrer* mod hinanden og *plumper* i vandet, og denne *næsten lydløse* kommunikation bliver sekvensens opmærksomhedspunkt.

Opvaskens assemblage, hvor elementerne relaterer sig til hinanden, er samtidig erotisk ladet. Vi ser Maria vaske op igennem Johnnys blik Han sidder i stuen ved siden af køkkenet, rygende, og iagttager Marias bevægelser indtrængende. "Hun undgår hans blik" (Grøndahl 1985: 110) hedder det i scenens indgang, hvilket er forgæves:

Johnny tænder en cigaret, man skulle tro det var første gang hun prøvede at vaske op, hun udfører hver bevægelse tungt og koncentreret som om de hver især krævede en umådelig kompliceret tanke-række.

(Grøndahl 1985: 111)

På trods af - eller måske netop i kraft af - at tingsligheden hos Grøndahl her er spændt for en seksuel spænding mellem to mennesker, Johnny og Maria, fremtræder den eklatant tydelig. Johnnys blik betragter Marias bevægelser i slow motion; i en liderlig undtagelsestilstand, der artikulerer opvaskens *tungt koncentrerede, krævende og komplicerede* ontologi. Den seksuelle ladning, der er et eksklusivt zoologisk fænomen, bringer således opvasken ud i en ydreposition, hvori den afmonteres og spredes for en stund. Den ægte Grøndahlske sex-scene, der følger på side 112 er med til at farve opvaskescenen retrospektivt: Sanseligheden ender i et lækkert knald.

#75 Overflødighedshorn

Nordafrikansk fetich fundet i bogen *Rådhus*, Pablo Henrik Llambías (1997) ©

Størrelse: stor **Farve:** brunlig, sort **Materialer:** læder og metal **Placering:** i drøm

Træffets karakter: **thing power** **authentic other voice** **kendsgerning/anliggende** **aktant** **charme** **withdrawal**

Titlen på Llambías' tekst *Overflødighedshornet* er som rekvisit kendt fra den græske og romerske mytologi som en tragtformet beholder, hvorfra en overflod af produkter, mad, blomster og rigdom flyder. Teksten indgår som én af to indledningstekster, der er placeret før titelbladet i Pablo Henrik Llambías' hybridværk *Rådhus* og i forlængelse af denne sære placering inden i og dog uden for *Rådhus* fremstår overflødighedshornet ikke som den mytologiske glade giver, men snarere som en dæmonisk og ukontrollerbar thing power*.

I første halvdel af *Overflødighedshornet* møder vi et *jeg*, der i en drøm går rundt i et hus. Inventaret registreres med et antropologisk blik, der læser forskellige livsstilssymptomer og selvfremsstillingsstrategier ind i indboets signalværdier. I det udtrykte fravær af beboere taler souvenirs, antikviteter, bøger og blade i en *authentic other voice** om den forfængelige, kulturelitære tilværelse, der udspiller sig i hjemmet.

Teksten skifter gear halvvejs. Fra en objektiverende, distanceret og observerende beskrivelse af *sådan et hjem* hopper teksten resolut over i en subjektiv, medvirkende og involveret deltagelse i en *begivenhed i lokaliseret nutid*. Interiøret anskues nu ikke længere som ét hele med ét samlet udsagn. Derimod fokuseres der på en særligt anmassende "dingenot" (Llambías 1997: 8), der ikke uden videre passer ind i den fortælling, *jeget* hidtil har givet om livet i huset. Dingenoten går i stykker i hænderne på fortælleren, og den åbner sig i stadigt mere uoverskuelig forøgelse af sin volumen.

Jegets rolle i første halvdel af teksten er registrantens på toppen af *sit* materiale. Herfra kan jeget strukturere alt ovenfra og ned og overskue, kategorisere og ordne genstandene i forhold til den socio-kulturelle sammenhæng, de indgår i. Denne *kendsgerningsindstilling** kan ikke opretholdes i tekstens anden halvdel, hvor *overflødhedeshornet* i eskalerende hastighed overmander et febrilsk jeg, der uden held forsøger at opretholde behørig afstand til *tingen*. "Det var min pilfingrethed", hedder det om jegets ufrivillige inddragelse i den ydre verden, "der var skyld i, at den var gået i stykker" (ibid.). Overflødhedshornet fremstår som et bizart forstørret anliggende*, hvem *jeget* ikke kan adskille sig kategorisk fra.

Jegets optrappende kontroltab viser sig proportionalt med tingens stadigt voldsommere udvidelse og overtagelse af begivenhedernes gang. Det humane *jeg* og den non-humane ting starter en agenturets dans, og det bliver tydeligt, at parterne agerer og reagerer i en sammenhængende, uoptrævelig ping-pong, hvor den humane aktant* taber terræn og svinder ind, mens den non-humane aktant* svulmer op:

Mine fingre gik på tingen, der ikke sådan lod sig samle. Det var som om den for hver bevægelse jeg gjorde, lod endnu flere smådele, møtrikker og skruer glide fra sig og ned i skålen. Det var som om den blev til mere og mere, flere og flere - uden at den blev det mindste mindre eller blot delt i mindre stykker. Det ville tage lang tid, det her. Den ville ikke rette sig efter mine ønsker. Mine hænder kunne ikke fatte den rigtigt. Den smuttede ud mellem mine fingre, og hele tiden dryssede der flere og flere småting ud fra den og ned i skålen.

(Llambías 1997: 9)

Dingenotens egenhændige thing power* vokser sig eksorbitant stor i det groteske drømmescenarie, og *jeget* bliver en grinagtigt diminutiv kraft i forholdet subjekt/objekt. "Jeg begyndte at erkende, at tingen var som forhekset" lyder det, og videre: "Jeg blev klar over, at desto mere jeg forsøgte at samle tingen, desto flere småting - væsentlige eller betydningsløse, anvendelige eller unødvendige - ville den kaste af sig" (Llambías 1997: 9-10).

Hvad er det, der foregår? En ting, der ikke vil lade sig erkende eller fastholde af et subjekt? Ja, tingen er her i Llambías' artikulation et overflødhedshorn, der i sin eksalterede charme* belærer subjektet. Fortælleren må anerkende, at dingenoten har en *anvendelig* og en *unødvendig* side; både en genkendelig, repræsenterende afrikansk fetisch af "hårdt læder, der var dekoreret med nogle farverige vævede kantbånd" (Llambías 1997: 3) og en sær fremmedhed, en withdrawal* af "alt for mange møtrikker og andre smådele [...] metaldele og skruegevind [...] snart over hundrede møtrikker" (ibid.).

Hverken mængden af materiale i overflødhedshornets indre eller dets karakter af mekanik og industrialisering passer ind i *jegets* forestilling om en afrikansk souvenir, og i denne uafrettelighed træffer tingen i sin egen for os fremmede og uopnåelige værensforn. Overflødhedshornet er forbundet med det menneskelige. Den er netværksorienteret; *noget for os*. Men overflødhedshornet artikuleres på samme tid som *afskåret fra det menneskelige*. Den er substantielt orienteret ind mod sig selv; *noget, der ikke er for os*. Idet disse to indstillinger falder sammen i overflødhedshornets sære ontologi, mister subjektet sin selvbestaltede vilje og handlingskraft. Den humane bevidstheds forståelseskategorier fremstilles som afmægtigt simple og ude af stand til at dække, omfatte, forstå tingen, sådan som den rager frem imod os:

Den ville multiplicere sig selv, blive til mere og mere. Blive til endnu flere metaldele, læderstumper, væverier; til endnu flere fragmenter, som havde eller ikke havde nogen fornuftig forbindelse til tingen - sådan som den umiddelbart havde taget sig ud.

(Llambías 1997: 10)

#76 Hund

Husdyr fundet i digtbogen det sene forfatterskab, Peter Laugesen (1997, 2001, 2004, 2007, 2009)

Størrelse: mellem **Farve:** brun, grå, hvid **Materialer:** kød, blod og pels **Placering:** 8220 Branbrand ©

Træffets karakter: **aktant** **kendsgerning/anliggende** **withdrawal** **metafor** **eksploderet synsvinkel**

Umiddelbart strider det mod enhver rimelighed at læse Peter Laugesens digte indholdsbestemt. De er først og sidst rim og rytme, prosodi og klang, er de ikke? Jo, det er de, men en entydig fokusering på det formgivende aspekt i Laugesens digte overser, at de handler om noget - endda ganske prægnant. Den tingtive læsning skal her fæstne sig ved den hund, der igen og igen og igen viser sig i den senere del af forfatterskabet, som om den var væsentlig. Jeg vil her kigge på fire laugesen-hunde, der hhv. forholder sig til påskeæg, en gryde med kogende vand og optræder som gæst og som torpedo.

Digtet *Hun møder påskeharen* (Laugesen 1997: 36) lyder godt i h- og s-lydendes intonation og linjebruddenes pauseringer, det kan vi ikke være uenige i. Men der er også en velartikuleret hund her. Der er kun vage indikationer på, at det overhovedet er en hund, vi har at gøre med. Aktanten*, lad os til en begyndelse bruge dette neutrale prædikat, omtales utydeligt som et kønnet, menneskeligt og elsket *hun*. Dette pronomen ligger fonetisk såvel som grafisk helt tæt op ad ordet *hund*. Der er kun et stød og et *d* til forskel. Sløringen af grænsedragningen mellem *hun* og *hund* er en bevægelse fra hunden som kendsgerning* til hunden som anliggende*. Sætningen *Så sætter hund sig og ser op på* frembringer en fikseret scene med et distanceret dyr ude i naturen og en beskuer indenfor i bevidstheden - hunden som kendsgerning. Her overfor har vi digtets sætning *Så sætter hun sig/ og ser op på mig*. Det er en anderledes usikker, søgende opsætning med et væsen, der først sætter sig op og derefter kigger tilbage mod det blik, der er rettet mod det. Det eksternt zoologiske er her kalibreret som et menneskeligt anliggende. Dyret er indlemmet i det menneskeliges domæne. Digtet vakler. Det siger det sidste (*hun*), men antyder det første (*hund*).

Når dette sære *hun* ikke vil vide af hundekiksen, mad der ellers er lavet specielt til dyret, så artikuleres hunden som en på en gang sød og fremmed aktant* med dyrisk integritet. Det lyriske departement er her ikke forbeholdt et humant subjekt og dets oplevelse af verden, men er udvidet til også at indoptage hundens uudgrundelige og diffuse tilbageblik. Nok har vi et *digterjeg*, der ser på hunden, men det er et *hun*, der "ser op på

mig" og "vil have" andel i frådseriet, i menneskeføden, i påskeæggets marcipan og chokolade. (Laugesen 1997: 36). Eller er det snarere den tilvirkede, tomme og bemalede påskepynt, et snydeæg, som rovdypet forveksler med et saftigt og lækkert hønseæg? Det burde nu være tydeliggjort, hvordan vi i digtet er inviteret ind i hundens dunkle hjerne.

Helt anderledes forholder det sig i et digt fra *Helt alene i hele verden og hip som ind i helvede* (Laugesen 2001: 54), hvor flosklen om, at hunden er menneskets bedste ven modgås og udfordres. Forestillingen om den forståelse, den kontakt, den udveksling mellem hund og ejer, der ligger i termen *ven*, afmonteres her, hvor hunden ikke er en fælle:

men en gæst
et andet steds nærvær
vi kun kan kende sådan

(Laugesen 2001: 54)

Digtets knaphed ejer ingen formildende omstændigheder. Hundens withdrawal* er fremmed, uopnåelig, distanceret hunde-væren. Basta. Men digtet er samtidig en absentifikation* af dette forhold: Denne fremmedhed, dette hundens fravær, denne dunkle hundeværen kan møde os som *et andet steds nærvær* i digtene.

I et tredje digt (Laugesen 2004: 144) benytter Laugesen en metafor* for at artikulere hundens integritet, eller i det mindste hundens ret til at danne relationsforbindelser til verden udenfor menneskets. Hunden er her ikke menneskets bedste ven, men grydens bedste ven:

Hunden smider
sig i søvn
som en lille gryde
der giver sig til at boble

(Laugesen 2004:144)

Det er den døde genstand, gryden, der aktivt agerende *giver sig til at boble* mens det levende dyr, nok *smider sig*, men gør det pr. automatik i søvnens bydende tiltrækning. Lau-

gesen foreslår her, at vi forbinder kausalitet i det levende og viljeshandling i det døde. Det er metaforens sammenstilling af sovende hund og kogende gryde, der får denne intuitivt forvrøvlede genblanding af kvaliteter til at virke oplagt.

De udvekslinger, overensstemmelser og modsætninger, der sker i den kogende grydes kontakt med den sovende hund, får gryde såvel som hund til at træffe. De to størrelser er fælles om at indeslutte en termisk energiudvikling, der får hundekrop og vand til at sitre. Laugesen forbinder to værensformer: Hundens tilbagetrukne søvntilstand og væskens damptryk, der forøges til kogepunktets niveau i grydens indre. Således bliver den kogende gryde *kogende gryde for en sovende hund*.

At digtet fremstår faksimileret i, hvad der angiveligt er forfatterens ganske skævvredne håndskrift, giver hunden anledning til en propositionsdannelse ved siden af gryde/hund. Skriftretningen er ikke typografiens standardiserede retning, horisontalt fra højre mod venstre, men vel grafologiens, krummende oppe fra og ned? Hvis vi ikke kan aflæse eksakt, hvad der påvirker hvem, når *hunden smider sig i søvn*, så gælder det samme håndskriften, der *smider sig* på bogsiden.

Det, der angiveligt er digterens gnidrede og hastigt nedfældede kladde, er på den måde bibeholdt og overført fotografisk i den trykte bog. Herved medtages håndskriftens skævhed. I denne overensstemmelse træffer grafisk håndskrift sovende hund. Hundeeassemblagen, der tæller gryde, høj temperatur og skrift, genfinder vi i et digt fra *Fotorama*, hvor hundens charme* vokser sig stor og rørende smuk:

Hun har for mange ben til at kunne være ond
og hendes store hjerte er stadig brandvarmt
så tungen kan slikke som en lille våd flamme
i et lysende langhåret sprog

(Laugesen 2009: 107)

Laugesen benytter en anden metafor* i et digt fra *Vejrudsigter*, hvor "Hunden bliver en torpedo" (Laugesen 2007: 45). Det undseelige digt på ni korte linjer udfolder en transformation mellem primat og krigsindustriel design - mellem landdyr og undervandsgående raket - i en inkluderende assemblage, som "den første lille efterårsstorm" (ibid.) omslutter eller snarere antænder. Hunden *blir* en torpedo i en verbal sammentrækning, der understreger

træffets diffuse årsagssammenhæng. For hvem initierer den fastholdte transformation? Efterårsstormen, hundens instinkt, digtets metafor...? Det sitrende, vibrerende, ladede rum, som torpedohunden kløver sig igennem, er befolket af en flok have-aktanter*:

- en væltende kaktus
- blade, der "begynder at hidse sig op"
- fugleunder, der "prøver de nye vinger"
- jeg, der "prøver vinterjakken"
- tobakken, som jakkens lommer er store nok til at rumme (ibid.)

Hunden træffer her, ikke i kraft af at dens dunkle hundeværen afsløres, men i kraft af de omgivelser (som netop tæller et *jeg* i sig, og ikke optælles af et *jeg* udenfor) hunden løber igennem. Set fra det, der både er hundens snude og torpedoens spids, er haveassemblagens bestanddele trukket let fra hinanden og er heri gjort synlige. Det er i denne eksploderede synsvinkel*, vi ser en torpedo/hund fare gennem haven.

#77 Hegnskopper

Isolatorer fundet i prosabogen *Springer*, Hans Otto Jørgensen (2012) ©

Størrelse: lille **Farve:** brun, hvid **Materialer:** porcelæn **Placering:** i syltetøjsglas

Træffets karakter: oprigtighed omsorg for ting flad ontologi proksimitet

Lidt over halvvejs inde i Hans Otto Jørgensens prosabog *Springer* (Jørgensen 2012) finder vi (pludselig) en serie på 19 farvefotografier, uden anden introduktion end den både patetiske og knastørre kapiteloverskrift "MY FATHER IN MEMORY – almindelig samling 1". Bogen rummer også en "YODA - almindelig samling 2" (Jørgensen 2012: 181-212), som består af helt korte prosafragmenter, og således anslås en ikke udtalt forbindelse, eller hvis vi skal følge titlen, *et spring*, mellem fotografiernes ansamlinger og den øvrige bogs tekster: Bogstaverne fremviser på samme niveau som genstandsfotografier gør?

Fotoserien fremstår som sagt uden kontekst. De sært ligegyldige ting er der bare i egen oprigtighed*. Samlingen lukker os ikke ind i landbolivet, men lader tingen være gåder, der kun sporadisk og ganske dunkelt samler et billede af en bondegård i en række værdiløse efterladenskaber, primært naturmaterialer, legetøj og genstande fra bondegårdsdrift. Den pertentlige *samlén værdiløst skrammel sammen* først på et neutral baggrund (side 117-125), dernæst i syltetøjsglas (side 126-130) og endelig i en bakke af nyt hvidt fyrretræ (side 131-135) manifesterer en omsorg for ting*. Nok er samleren fraværende, men i sammenstillingen og portrætteringen finder vi en nænsom, nærmest beskyttende pleje af det medtagede bras. Det er som om disse materialer i accelererende nedbrydning *skal* vendes, drejes og ses til. Den manglende kontekst og de manglende ord forstærker effekten.

Således forsamlede i en fotoserie udgør disse ting et ting, hvori de forbinder sig til hinanden i en række propositioner. Alle genstandene viser spor af aldring og slid fra vind og vejr: Grisætænderne er slidte og gulnede, jernrørene er korroderet til ukendelighed, hvedeaksene er indtørrede og døde, hønsehovedet skrumpet som en mumie. Tidens tand tærer lige hårdt på naturens ting (sten, fuglerede, valmueblomst, forstenet søpindsvin), som den gør på landbrugets menneskeskabte ting (legetøj, blikplade, tænderør, halskæde). På den måde bringes der skred i en, viser fotoserien os, alt for simpel kategorisering af civilisationens frembringelser over for naturens. I Jørgensens fotoserie er naturen og kulturen samlet i en flad ontologi*.

Vi ser en tærende forgængelighed uden patinaens mildhed i en blyplades bulede og medtagede overflade, i et tænderør dækket af skidt og mørnet af rust, i et gul og grøn-tribet stykke tape, krøllet og med snavs klistrende til den klæbende side af båndet. (Jørgensen 2012: 118, 133, 134). Den kraftige isoleringstape forbinder sig i farve- og materiale-lighed med en lille grøn plasticfigur, der forestiller Star Wars-figuren Yoda (side 117). Sammen med en plastikkanyle træder Yoda-figuren uden for denne ellers entydige retningsudpegning mod destruktion. Disse to genstande fremstår rene og pæne i plastik-kens hårdførhed uantastet af den tid, der angiveligt har taget så hårdt på det øvrige inventar. Plastikkens klare farve (neongrøn Yoda og lyserød ring på kanyle) træder ligeledes ud af den brunlige og matte farvekode, der går igen i resten af samlingen.

I ét af fem syltetøjsglas finder vi seks, måske syv, hegnskopper, som bliver brugt som isolatorer, når et elektrisk hegn spændes op. Bag syltetøjsglassets krumme og

reflekterende rude ser man tydeligt, at koppernes porcelænsoverflade er ridset og misfarvet af den strømførende hegnstråds bevægelser i vinden samt af regnens indtrængning i glasuren. Proksimiteten* artikulerer hegnskopperne som mediatorer mellem hegn, strøm og pæl, og sådan fremstår de i egen udtjente materialitet. Syltetøjsglasset er fotograferet liggende, men rejst op på bogsiden, hvorfor hegnskopperne ligger meget unaturligt, som var de stablet ovenpå hinanden. Det samme gør sig gældende med grisetænderne i syltetøjsglas (side 129). Det vi kunne kalde fotografiets ophævelse af tyngdekraften, får hegskopper og grisetænder til at fremstå i et moment lige før stablen vælter. De er klar til at springe af starthullerne for at træffe.

#78 Tog

Transportteknologi fundet i digtsamlingen *Stof*, Niels Lyngsø (1996) ©

Størrelse: stor **Farve:** sort, rød **Materialer:** stål **Placering:** i universet

Træffets karakter: eksploderet synsvinkel Tib/Tub proksimitet netværk metafor

Serien af grafisk iturevne, flængede, spatierede tekster i Niels Lyngsøs *Stof* (Lyngsø 1996) ligner til forveksling et normalt opsat digt udsat for en eksploderet synsvinkel*. Denne grafiske spredthed eller åbenhed er en indgangsportal, der korresponderer med Lyngsøs stående bestræbelse på at trænge ind i og ned i stoffet: Ligesom satsspejles normalt tilstand med lige sammenhængende linjer er bragt ud af fatning, skal stoffet trækkes fra hinanden og bringes i bevægelse. Vi kan klargøre pointen sådan: Lyngsø hævder i *Stof*, at Tib* artikuleret i adspredt skriftbillede fyldt med tomme pladser på linjerne, kan bringe os i kontakt med Tub*. Det er således nærmest demonstrativt verden og ikke jeget, der er interessens fokuspunkt.

Vi hopper ned i *Stof* på side 34 og påbegynder her en astronomisk bevægelse fra verdensrummet med "globen [...] halvt blændet af sol" til styrbord og "kontinentale pupils plastiske blik" til bagbord (Lyngsø 1996: 34). Verden er set fra et (synes det) levende kosmos, hvor det menneskelige synes uendelig småt og uvedkommende. Altså lige indtil et tomt kaffekrus knaldes ind i digtet (ibid.). Proksimiteten* bliver desto tydeligere fordi Lyngsø tager ikke bare syvmilestøvlerne men syv-lys-år-raketten i brug og går direkte fra kosmos til dagligstue:

himmelrummet flyder i flosset iris kaffekruset

(Lyngsø 1996: 34)

Kaffekoppen træffer med et brag, og vi er nede i menneskeskala og stueniveau. Bevægelsen fortsætter gennem husets og byens løst ansamlede assemblage med "skraldespand bølgeblik cykleskur/ baggårdens åbne æske vinden som en kat efter krøllet papir" (ibid.). Videre går det, ud i naturen ("mos på mos", "flimrende enge", "flader af hvede og rug" (ibid.). Det hele hænger sammen – udenom mennesket – i fantastisk kosmologisk netværk*, der på sidens udløb "samles til Möebius' drømmebånd" (ibid.) I denne verdensaltets og dagligstuens sammenhæftede assemblage kører et tog:

toget aflæser landskabet som et tonehoved over
skinnernes magnetbånd

(Lyngsø 1996: 34)

I den metaforiske sammenstilling* af togets bevægelse over skinner gennem landskabet og en båndoptagers elektromagnetiske tonehoved over et kassettebånd træffer toget her i et åbnet propositionsfelt, hvor togets fremfærd artikuleres som en aflæsning af landskabet. Der er ikke tale om prosopopeia, da aflæsningen kommer i stand i sammenstillingen med tonehovedet. Det er ligesom en båndoptager og ikke ligesom et menneske, toget aflæser det sceneri som passeres.

#79 Kørestol

Hjælpemiddel for handicappede fundet i romanen *Døden kører Audi*, Christian Bang Foss (2012) ©

Størrelse: stor **Farve:** mørk **Materialer:** stål, plastik **Placering:** Stentofte

Træffets karakter: omsorg for ting aktant eksploderet synsvinkel

Waldemars kørestol løber tør for strøm, og sammen med handicaphjælper Asger forlader han køretøjet i et parkområde uden for boligkomplekset i Stentofte. Sådan lyder optakten til det moment, hvor en kørestol træffer i Christian Bang Foss' roman *Døden kører Audi* (Bang 2012). Efterladt, som den er, udendørs, uden beskyttelse mod den blakkede befolkningsgruppe, der bebor Stentofte, er kørestolen udsat. Asger kan ikke lægge den fra sig:

Det med kørestolen gik mig også på. Jeg kunne ikke lide tanken om, at den skulle stå ude i Stentofte hele natten. Det er et instinkt, som er stærkt hos mig: at samle mine ting. Jeg føler ubehag ved at brede mig. Det er fornemmelsen af, at noget er blevet efterladt, bliver forsmømt.

(Bang 2012: 65)

Asgers omsorg* for kørestolen er, må vi forstå, et instinkt i ham, der tilsiger vigtigheden i at samle mine ting. Tilværelsen falder på plads, når tingene omkring ham gør det. I kraft af Asgers samhørighed med kørestolen (som vel at mærke er handicaphjælperens og ikke *brugerens*, ikke den handicappede Waldemar og hans funktionelle afhængighed og sammensmeltning med hjælpemidlet), artikuleres kørestolen som en non-human aktant*, der "stod der på stien i Stentoftes nattemørke" (ibid.), og ventede på at blive reddet. Kørestolen er en aktant fordi, Asger bekymrer sig om den, ligesom han ville bekymre sig om et menneske. Den barokke ironi opstår, fordi Asger helt glemmer Waldemar i sin optagethed af kørestolen.

Som en anden organdonorlæge sørger Asger egenhændigt for at fremskaffe et friskt batteri og tager dagen efter ud for at hente kørestolen ind fra naturen. Som frygtet har kørestolen været udsat for hærværk: "Kørestolen stod, hvor vi havde efterladt den. Sæderne var flænset op og alt, der sad løst, var blevet flået af." (Bang 2012: 68). Her i

kørestolens defekte misuse value*, hvor den er rykket fra hinanden, træffer den i hærværkets eksploderede synsvinkel*. Sæderne er åbnet med en kniv, plastikkuglen på joysticket er "gået af" og tænd og sluk-knappen er "knust og skar i fingrene" (ibid.) med kørestolen åbnet af vandaler kan Asger så fremdeles få frit løb for sin fascination af kørestolen og komme i en tæt, materiel udveksling med den.

Med Asger ser vi kørestolen i et forundringsmøde, hvor en krans af splintrede reflekser, som hærværket har efterladt, informerer kørestolens emergens med *glinsende* propositioner:

Den stod omgivet af glinsende plaststykker fra de smadrede reflekser.

(Bang 2012: 68)

"Det var kram" (ibid.), fastslår Asger efter det står klart, at kørestolen ikke er gået i stykker. I den koncist beundrende vurdering artikulerer Asger kørestolens charme*, og vi bliver helt overbevidst om, at kørestolen har overlevet et overfald. Eller: I hvert fald står vi i en situation, der korresponderer lydefrit til det.

#80 Æg

Oval genstand indeholdende et dyrs kønsceller, fundet i blindgyden *Lynmuseet*, Per Højholt (1982)

Størrelse: lille **Farve:** hvid **Materialer:** kalk **Placering:** i bagagerum på hvid Mercedes

Træffets karakter: kendsgerning/anliggende misuse value dragning

Indtil 1982 havde Per Højholt kun undtagelsesvist skrevet prosa, der var kendetegnet ved *kritisk affirmation* (Høgh 2012: 100). Det bliver der ændret på med serien af noveller - eller såkaldte *blindgyder* - (Højholt 1982, 1986, 1988), hvor prosaen og narrationens mulighedsbetingelser tages for gode varer og bruges konstruktivt. Det karakteristiske - og sære - ved blindgyderne er det genkomende knæk mellem en pseudovidenskabelig og filosofisk diskurs, hvormed der begyndes, og så en fabulerende og historiefortællende efterfølgelse.

Frederik Stjernfelt har karakteriseret dette træk som *Underets realisme* (Stjernfelt 1996), altså i en sammenføring af et overnaturligt og et videnskabeligt register i prosaen.

Stjernfelt har hentet sin rammende formulering fra den helt korte blindgyde *Æggene i Frankfurt*, hvis begyndelse lyder: "Ingen realisme er så påtrængende som underets, når det omsider finder sted" (Højholt 1982: 27). Det er kendsgerningens* videnskabelige og definerende lingo, der brydes op af anliggendets* fabulerende og udfoldende lingo. I flotte men også overlæssede, omstændelige sætninger glider vi fra hård, filosofisk, (tilsyneladende) forklarende, kontrollerende modus over i en blød, fortællende, (tilsyneladende) blot noterende modus, der overgiver sig til det utrolige.

*Kendsgerningens Højholt** hævder skeptisk om vores møde med underet, at "det er med sin fremmedartethed det henrykker os, ved sin mangel på selvfølge det lokker os til at tro at trivialiteten mister sine grænser blot de overskrides" (Højholt 1982: 26). *Anliggendets Højholt** placerer omvendt og anderledes affirmativt "flere hundrede æg" (Højholt 1982: 29) midt i en præciseret udpegning af tid, sted og omstændigheder (1976 kl.15, Frankfurts udkant; på vej til tennistræning). En uventet stor mængde æg møder grossist Vincent Boëthius med bukserne nede:

og hvordan bagagerummet var så fyldt med æg, det var helt fyldt af
æg, de lå helt op til kanten, æggene, hele og friske og almindelige

(Højholt 1982: 27)

Sammenholder vi de to udsagn (ét sagligt fokuseret og ét diffust anmassende og udvidende), kan vi sammenfatte følgende: *Æggene* er i deres antal og i deres (mal)placering uden for æggebakker i bagagerummet et under, der *henrykker* og *lokker* til at gense det trivielle æg, *som om* det var noget andet end et trivielt æg. I narrationens suggestive fabuleringen kan æggene i Frankfurt møde læseren som en stor mængde ting. Underet presser sig på i sætningskonstruktionen, der pludselig slår sig i gentagelse (*fyldt med æg, det var helt fyldt med æg*) og punktumfri, hakkende uafbrudthed (*helt op til kanten, æggene, hele og friske*). Den eklatante misuse value*, som springer fra æggene her, bremser narrationen, der netop er trådt i gang, definitivt op og verfer den humane hovedperson til side: "og hvad dr. Boëthius så gjorde ved ingen."(ibid.). Tilbage står æggenes skrøbelige realitet i et uforløst, uafsluttet, dirrende syn af dragende* fyldt bagagerum.

Lad os kort henvise til, hvad der muligvis er Højholts forlæg, nemlig den belgiske filmmager, digter og kunstner Marcel Broodthaers' installation *White Cabinet and White Table* (1965). Bag kabinettets glaslåger gemmer sig et stort antal æg, der vil vælte ud, hvis nogen åbnede. I den sproglige skurren, det ophold, som Højholt sætter ind i syntaksen i *Æggene i Frankfurt*, artikuleres noget, som henstår ubelyst, ubeskrevet hos Broodthaers. I Højholts sproglige eller non-sensoriske artikulation af æg møder vi en tykkere, tættere misuse value* end vi gør i Broodthaers sensoriske artikulation, der på installationsværkets betingelser kun kan vise og ikke (på samme tydelige måde) vise at og hvordan, der vises.

Højholt benytter en spænding mellem kendsgerning og anliggende* til at artikulere æggene som mere end hhv. perfekt ovalt skabelsessymbol og hverdagslig madvare. Ligesom de æg, vi finder andre steder i Højholts forfatterskab (f.eks. *Show* (1966)) og *Volumen* (1977)), er æggene i Frankfurt sært selvstændiggjorte og uopnåeligt, (ulykkeligt?) bortvendte fra os.

#81 Kakkelovn

Apparat til rumopvarmning fundet uden for blindgyden *Lynmuseet*, Per Højholt (1982) ©

Størrelse: stor **Farve:** hvid **Materialer:** støbejern og keramiske kakler **Placering:** i ens fantasi

Træffets karakter: **Tib/Tub** **uigennemsigtighed** **withdrawal*** **dragning**

Som et igangsættende motto finder vi et Sophus Claussen-brev-citat foran Per Højholts blindgyde *Lynmuseet*. Typografisk set indflettet i den øvrige tekst mellem overskrift og brødtekst konstaterer teksten gennem Claussen, at "det er umuligt at slippe udenom denne kolde Ovn skønt man aldeles ikke aner, hvad man skal bruge den til i sin intellektuelle Husholdning." (Højholt 1982: 30). Hvad er det Claussen vigende konstaterer, hvis ikke, at den imaginære, sprogliggjorte kakkelovn, der "ved sin Form [kan] bemægtige sig en Plads i ens Fantasi" (ibid.) er en tilstedeværende kakkelovn? En kakkelovn (Tib*) holder ikke op med at være *kakkelovnet*, blot fordi den optræder som en sprogliggjort tanke. Tværtimod. Skal vi tage Claussens konstatering for gode varer, så er kakkelovnen (Tib*) faktisk en forstørret kakkelovn (Tub*); den er mere kakkelovn her indenfor i bevidstheden, hvor den ikke varmer, men blot fremtræder i sin obstruerende uigennemsigtighed*.

Gennem en stemme, der ikke er hans egen, artikulerer Højholt kakkelovnen som et fremmedartet monstrum for den menneskelige bevidsthed; en rest eller en tømt form, der er tilbage i sporet efter støbejernets tyngde og flammernes hede. Denne fritskrabede kakkelovn lader sig ikke sætte på plads i logikkens orden. Kakkelovnens withdrawal* bliver synlig for en stund, når tanken snubler over det konkrete, og samtidig udtrykker det kakkelovnens dragning*, idet fremmedhed og ubrugelige karakter virker overlegent overfor subjektet.

#82 Ske

Bestik fundet i blindgyden *Lynmuseet*, Per Højholt (1982)

Størrelse: mellem **Farve:** sølv **Materialer:** rustfrit stål **Placering:** i lille udhus nord for Varde

Træffets karakter: kendsgerning/anliggende aktant charme thing power withdrawal netværk

Ligesom de to foregående tekster i *PRAKSIS, 4: Lynmuseet* (#80, #81) er titel-blindgyde *Lynmuseet* centreret om, hvad vi i Højholts terminologi kunne kalde *tingenes under*. Hvor *Æggene i Frankfurt* artikulerer æggenes sære, genstridige misuse value, og Claussen-mottoet artikulerer det lige så epistemologisk obstruerende tankemøbel *kakkelovn*, der artikulerer *Lynmusset* en tingenes interne tilblivelsesproces. Vores udsagn om Højholts blindgyder er, at de ikke blot er intertekstuelle ordsnørklerier eller dygtigt konstruerede narrative fiksfakserier. De understøtter, tykner og realiserer endvidere en selvstændiggørende tingsontologi.

I *Lynmuseet* møder vi eneboer, lyriker og *maskinist* Willy Lund, der rekvirerer seks såkaldte *isolatorer* i England. I beskrivelsen af disse sære lynopfangere glider diskursen fra maskinistens umiddelbare sammenligning med genkendelige jernbolte og møtrikker (kendsgerning*) hen mod lyrikerens åbnende og ufikserede sammenligning med mytologiens inventar (anliggende*). Akkurat som vi så det i #80 bevæger diskursen sig gnidningsløst fra forankrende realisme til frit fabulerende spekulation. Objekt bliver til ting:

Isolatorerne der mest af alt mindede om almindelige jernbolte med gevind og møtrikker i begge ender, ligedannede som den mytologiske dobbeltøkse

(Højholt 1982: 36)

Disse jernbolte er i stand til at indfange og indespærre lynnedslag, således at energi op-hobes i boltene. Med tiden bliver de "tunge af indespærrede lyn" (ibid.), som det hedder. En rest af den videnskabelige diskurs hænger således ved de okkulte isolatorer, der ellers skridt for skridt forlader en genkendelig, stabiliseret naturvidenskabelig logik for at træde ud i et rum, hvor stoffet og materien tiltvinger sig den position, en menneskelig eller gud-dommelig vilje ellers har patent på. Det er ikke den enkelte genstand, men stoffet i sig selv, materien, substansen, der bliver en dominerende aktant*, hvem vores humane hovedperson kun kan kigge passivt, måbende på.

I fortællingens spekulative logik foreslås det, at den akkumulerede energi afgiver varme og skaber en forøget tyngde i boltene, som så langsomt begynder at kaste ting af sig. I små "eruptioner" eller "spontane processer" (Højholt 1982: 39), hvis vilkårlighed alligevel "virkede velovervejende, som styret af en vilje" (Højholt 1982: 38), begynder en sær skabelsesproces at tage form:

en unaturlig vækst var gået i gang uden at det lykkedes ham [Willy Lund] at overliste den. Tværtimod overlistede den ham: I marts 1963 så han det glimte fra en metalplade under drejebænken, en pludselig ske af rustfrit stål, endnu lunken, og i oktober, da han efter sommeren ville tage sin lommelygte opdagede han et strygejern i skabet, koldt, men blankt og fuldbåret.

(Højholt 1982: 38-39)

En ellers triviell og undseelig ske, bliver her ophøjet og synliggjort som selve skabelsens centrum. *Den pludselige, lune ske* springer ud i verden i et glimt af ske-*charme**, der efterlader Willy Lund målløs og paf: Han nåede dårligt "at udtale tingens navn før den stod der, bagende varm, for hans modstræbende blik" (Højholt 1982: 35). Skeen i lynmuseet er en fritskrabet ske, der ikke optræder som forventet sammen med en gaffel eller en dyb taller-

ken. Skeen får imidlertid *carte blanche* til at danne propositioner til et *koldt, blankt og fuldbårent strygejern*, med hvilket skeen deler sin pludselige tilblivelse: Puf, ting! Skeen indgår yderligere i den hastigt forøgede samling af fremspringende ting, som optræder i samlet og mægtig thing power* foran det febrilsk observerende fortællesubjekt:

Ovre i huset var loftet allerede fuldt af alskens isenkram, det var både bevægende og skræmmende at kaste et blik ind over disse dynger af gods, som var en vildtfremmed intuitions formuleringer, afmægtige grovvarer som ikke kendte deres formål, som nye og blanke og afkølede efter en pervers tilblivelse, som man skulle tro kunne magte at fremstille hvad som helst

(Højholt 1982: 40)

I det hede værksteds undtagelsestilstand, fremviser de ellers banale genstande deres withdrawal*. Grovvarernes mærkværdige verdensrelation lader sig ikke fikseres eller fastholde eller sammenfatte, hverken af Willy Lund eller den besøgende fortæller. Uuagtet denne fjendtlige utilnærmelighed rettet mod os danner tingene flittigt verdensrelationer mod hinanden:

man kan ikke sige de i den forstand kom bag på mig, tværtimod var der noget fortroligt ved dem [...] Jeg genkendte ingen af tingene, de virkede uægte på mig, uden alvor. At de havde et formål lyste ud af dem, men hvilken brug eller handling de foregreb, hver for sig, turde jeg end ikke gisne om

(Højholt 1982: 37, 38)

Udhusets frempoppende genstande er genstande for hinanden, på måder der (på tekstens subjekter) på én gang virker oplagte og dog er uudgrundelige og esoteriske. Højholts intrikate narrativ tillader, at tingenes netværkstruktur* danner mængder af propositioner uden om og bagom det menneskelige subjekt, hvorfor de fremstår på én gang *fortrolige* og *uægte*; på én gang *formålstjenstlige* og *uigenkendelige*. Det er tingenes charme*, der afbalanceres med tingenes withdrawal* her i Højholts prosa.

#83 Badekar

Bemærkelsesværdigt stykke møbel fundet i erindringsromanen *Pligten til lykke*, Dorrit Willumsen (2011)

Størrelse: mellem **Farve:** løvgrøn **Materialer:** plastic **Placering:** i køkken

Træffets karakter: **proksimitet** **oprigtighed** **charme** **misuse value**

De biografiske karakterer Dorrit og Jess erhverver sig som en del af møbleringen af parrets Frederiksberglejlighed et plasticbadekar. "Det er svært at komme udenom, og det ødelægger stilen" (Willumsen 2011: 44), hedder det om det prangende bademøbel. Badekarret skiller sig ud. Willumsen hæfter sig ved det i en grad, der trækker badekarret frem fra baggrundens møblement og *ødelægger stilen*. Badekarret er iøjnefaldende og selvhævdende - hjem fra isenkræmmeren "i triumf" (ibid.) - ikke blot i kraft af sit 60'er-look i (det udpensles) "løvgrønt" "plastic" (ibid.) og fordi det er et fejlplaceret bademøbel i et køkkenrum (normalt i datidens små lejligheder). Det men også i kraft af den sært vedholdende opmærksomhed, dette "på alle måder bemærkelsesværdige stykke møbel" tildeles (ibid.).

I en udført proksimitet, der savner en kvalificering i andet end badekarrets egen tilstedeværelse, får vi en udførlig introduktion til på- og affyldning af badekar i tørrum:

Karret fyldes ved at sætte en gummislange på vandhanen. At tømme det er noget vanskeligere. Først bruger man en gulvspand, siden en kaffekop, og så tipper Jess karret ud over køkkenvasken, og de sidste dråber fjernes med en klud.

(Willumsen 2011: 44)

Proksimiteten* i beskrivelsen fastholdes til sidste dråbe vand. Willumsen skriver fra et sted, hvor denne af- og påfyldning af vand i et badekar ikke er perifer, selvfølgelig og praktisk funktion. Det er beskrevet med en nænsom justits, der fastholder badekarrets oprigtighed*. Badekarret er badekarret og i dette perspektiv insisterer Willumsen på hver lille detalje, som om trinfølgen mellem gulvspand, kaffekop, Jess og klud var vigtig.

Under Willumsens spotlight bliver badekarrets charme* synliggjort i kraft af den fremtrædende position samt af nye og fornyede propositioner til den umiddelbare badekaromverden. Det løvgrønne plasticbadekar træffer, når det vi tror er vante omgivelser, pludselig ikke er det længere eller når dette badekar slet og ret *bruges forkert**:

Somme tider tømte vi det ikke helt. Og til manges undren lå der et par vinflasker og svømmede rundt. Det skyldtes, at vi var begyndt at samle på vin, og for at kunne huske, hvad vi havde drukket, lagde Jess etiketterne i pres i et gammelt leksikon.

(Willumsen 2011: 45)

#84 Vinpropper

Forsøgningsteknologi fundet i erindringsromanen *Pligten til lykke*, Dorrit Willumsen (2011)

Størrelse: lille **Farve:** brunlige nuancer **Materialer:** kork, **Placering:** i mørket

Træffets karakter **aktant** **metafor** **withdrawal**

Alle navnene på de forskellige afskygninger af den meget opfindsomme og mere eller mindre vellykkede vinproduktion, som ægteemanden Jess producerer i Dorrit Willumsens erindringsroman *Pligten til lykke* (Willumsen 2011), opremses troligt: Murstensvin, hybenkradseren, mælkebøttevinen, rababervin, blommevin, hyldevin, tevinæblevin (Willumsen 2011:116). Samtidig med den kærlige advisering af de enkelte frembringelser og deres aromatiske særtræk griner fortællestemmen bidsk af Jess, der tror, at alt kan laves til vin eller rettere sagt: Det virker, som om Jess ikke kan stoppe, mens legen er god.

Amatørkemikeren kan da heller ikke kontrollere sin produktion, når han udvinder organisk saft med "en frugtpresser, der kortsluttede og gav stød, når køkkenbordet sejlede i saft" (Willumsen 2011: 115). Selve den fermenterende frugtsaft laver en hidsig og eksponentiel gæring, som til slut ikke kan holdes på plads af de propper, Jess har blokeret sine flasker med:

Det skete, vi vågnede om natten, ved at propperne sprang af flaskerne, som om der sad gæster og skålede i mørket

(Willumsen 2011: 116)

Den litterære tingfinder hæfter sig her ved Willumsens meget præcise beskrivelse af vinproppernes agentur. Der står ikke positivt, at vinpropperne springer af flaskerne af egen vilje. Der står at, det var *som om*, der sad gæster i mørket; *som om* der var en menneskelig initiering til stede. Sammenligningen er den sandsynlige forklaring, men det er en metafor for det, der sker og ikke den rigtige forklaring. Metaforen foreslår her, at propperne

kunne handle, som et menneske handler. Det, der vækker Dorrit og Jess af deres nattesøvn, er således fermenteringens overtryk mod korkens elasticitet indvendig i flaskens hårde hals.

Den manglende humane intentionalitet i den afrevne sætningsstump, *det skete*, undviger at sige noget om hændelsens retning. Netop denne gestus tilbyder os for en kort bemærkning at se ned i proppens withdrawal*. Vinpropperne, der springer af flaskerne mens husets beboere sover, træffer med andre ord de ikke-eksisterende *gæster i mørket*. Propperne vækker Dorrit og Jess nuvel, men de er ikke propper for os alene. De springende propper er propper for det, der er hele raden rundt.

#85 Vuffeli-vov

Husdyr fundet i sangen *Vuffeli-vov*, Shubidua (1977)

Størrelse: stor **Farve:** sort **Materialer:** kød, blod og pels **Placering:** ved lygtepæl

Træffets karakter: flad ontologi proksimitet humor sammehed

"men der er intet så skønt som en vuffeli-vov" (Shubidua 1977) lyder det i omkvædet på Shubidua-hittet *Vuffeli-vov*. I en total overgivelse til hunden, en hundebenovelse kunne vi kalde det, installeres det zoologiske væsen øverst i *jegets* ontologiske hierarki over "kvinder og kager" (ibid.). Ved på den måde at genblande det værende og refokusere i stoffet, artikuleres hunden i en flad ontologi* - i det mindste i den udstrækning, at det menneskelige ikke længere er øverst.

Et hundeorienteret verdenssyn blæser imod os i sangens to første vers, hvor hundens anatomi gennemgås i pedantisk fjolleri:

Jeg har en hund med fire poter
en på hvert sit ben
bagpå sidder halen fast og vipper

Og forrest sidder snuden
og når man rører ve'en
kan man mærke om den sku' ha' feber

(Shubidua 1977)

Det selvfølgelige ved hunden gennemgås i en uhørt proksimitet*, der foreslår at vi for en stund ophæver selvfølgen:

- en hund har fire ben
- på hvert af disse ben sidder en pote
- en hund har en hale

Når vi griner af trægheden i sangteksten og det pokerface, som de umiddelbart selvindlysende fakta serveres med, er det en hundens humor*, der møder os. En hund i så nøje-regnende en dissektion ligner ikke længere en hund, som vi kender dem. Dertil kommer, at alle tre karakteristika, som sangen fremruller (fire ben, poter, hale) adskiller hund fra menneske. Det, der umiddelbart tager sig ud som en evindelig og ubrydelig sammehed*, og som teksten forsøger at gennembryde i sin ihærdige karakteristik, tipper om og udstiller hunden som noget andet og mere end et dyr, *jeg har*. Hunden river sig løs, idet Michael Bundesen holder i i andet vers' begyndelse. Som om vi ikke var færdige med kræet: *Og forrest sidder snuden*.

#86 Træmand

Afrikansk figur i træ fundet i punktromanen *Hovedstolen*., Christina Hesselholdt (1998)

Størrelse: stor **Farve:** lys **Materialer:** poleret træ **Placering:** i vindueskarm

Træffets karakter: charme prosopopeia aktant

Christina Hesselholdt benytter en barnlig tonet synsvinkel i beskrivelsen af en træfigur i *Hovedstolen* (Hesselholdt 1998: 60). Igennem et erindret *børnejeg*, der interagerer, piller, løfter, føler og vender træmanden, artikuleres en charme* ved figuren, som ikke ville være nær så tydelig uden for barnets optik. Det er ikke historien om, hvordan bedsteforældrene har anskaffet sig figuren, ligesom det heller ikke er historien om det miljø, træmanden er hentet hjem fra, der interesserer fortælleren. Det er der imod figures balancepunkt, sådan som vægtfordelingen er skævt fordelt i figures volumen og tyngdekraftens følgelig skæve træk i den. Det er med andre ord træmandens materielle væren snarere end den humane sammenhæng, som figuren indgår og indgik i, der er punkttekstens sigtepunkt.

Tekstens subjekt omtaler træfiguren som et humant, kønnet *han*, en umiddelbart paradoksal position, der både tilskriver figuren træets døde og mennesket levende status. På den ene side er det træet som materiale, der tiltrækker sig barnets opmærksomhed. Fortælleren lægger til slut figuren ned for at fastholde træfiguren som træ: "Jeg lagde ham på maven, og han blev et træ, der er væltet" (Hesselholdt 1998: 60). På den anden side er der ingen alarmklokker, der ringer i barnets naive logik for at opretholde det stabiliserende skel mellem *træ* og *mand*, det og os, som ontologisk adskilte grundstørrelser:

Han var af lyst året poleret træ og stod i vindueskarmen og var gået halvvejs i knæ under vægten af sin bagdel. Hans ben var så korte, at jeg ikke regnede med dem. Hvis han bevægede sig frem eller tilbage, ville de efter få skridt give helt efter. Han var nødt til at blive stående.

(Hesselholdt 1998: 60)

Den nedtonede prosopopeia*, som træmanden her fremstilles i, er paradoksal og inkonsekvent: En træfigur kan selvfølgelig ikke bevæge sig, og det er således omsonst at tænke i de kausale konsekvenser ved en sådan bevægelse – en træfigur er ikke *nødt til* at blive

stående, en træfigur kan ikke bevæge sig. Hesselholdts prosopopeia* er ikke et trylleslag, der gør den døde ting til et levende menneske. Hesselholdts prosopopeia* sætter snarere skellet mellem humant *han* og tingslig træfigur i blød og artikulerer i dette bad en aktant*, der ikke bevæger sig som et menneske, men samtidig ikke er afskåret fra *muligheden for at gøre det*. *Hvis han bevægede sig*, hedder det, og lidt efter om dens/hans fremstrakte hænder: "måske rakte han ud efter balance" (ibid. min understregning).

Understøttende denne artikulation af træmanden som en aktant*, der nok er non-human, men som i barnets bevidsthed er ved at blive inkluderet i det vi (ikke *Hovedstolen*) forstår ved det humanes habitat, er beskrivelsen af træmandens ansigt som *træblokke*, "næseblok, mundblok, kindblok" (ibid.). Det maskuline ansigt er menneskeligt, men ikke mere menneskeligt, end at træet titter frem nedenunder.

Vi kan beskrive den lille tekst som et barnligt forsøg på at vriste træmanden ud af rollen som kendsgerning og bringe ham/den indenfor i varmen som et anliggende*, hvis status vi kan forhandle om – og med.

#87 Parade

Massiv tingsophobning fundet i Helle Helles forfatterskab, Helle Helle (1993-2011)

Størrelse: enorm, **Farve:** mange, **Materialer:** mange, **Placering:** overalt

Træffets karakter: flad ontologi uigennemsigthed misuse value prosopopeia aktant
kendsgerning/anliggende humor omsorg for ting kedelig

"Jeg skrev for meget om det trappetrin" (Helle 2011: 5). Sådan indledes Helle Helles roman *Dette burde skrives i nutid*, og sætningen kan her fungere som en diagnose for den sært fremtrædende plads, det non-humane har i Helles forfatterskab. Det kræver ikke megen anstrengelse at konstatere tingenes massive tilstedeværelse overalt i forfatterskabet, men det er tilsvarende vanskeligt at få bare et nogenlunde greb om forholdet.

- croissant med dryppende hønsesalat
- rullekuffert
- nisselandskab
- Prince 100
- fasan
- bænke
- skindstøvler

- flyttekasser
- deller
- silo
- kenzo-sæbe
- cisterne
- vandseng
- køkkenrulle
- brødpose
- paraply
- kotelet
- toast
- dyppekoger
- tennissok

Disse og mange mange flere ting optræder udi forfatterskabet - men uden et gelænder. De er der bare. Tingene er kvantitativt set med i noveller og romaners handling, som om de var væsentlige, eller mere præcist: Helle opsætter ikke præfabrikerede skel imellem det vigtige og uvigtige, således at læseren nemt kan afkode det. Helle manifesterer således en flad ontologi* i og med sin skrifts mangel på indeksikalsk hieraki. Tingenes uigennemsig-tighed* fremstår uden mindste refleksion og uden retningsvisende følgekommmentarer. Denne form, hvor Helle *skriver for meget om tingene*, giver rum til for, at ting kan være ting. Det virker på én gang sært fremmedartet og forførende interessant på os, når vi læser.

Vi afvises som udenforstående, når livskrise og fløjtenisse, cigaretter og kærlighed tildeles ens vægtet opmærksomhed, men vi tiltrækkes samtidig af den fermt insisterende selvfølgelighed, Helles kolde pokerface, manøvren kommer med. Korrelationen mellem subjekt og objekt bliver rusket godt og grundigt igennem. Den selvfølgelighed, der ligger i, at verden er *vores* verden, er sat på stand by hos Helle, og vi lukkes ind i verden på ny. Når en servering nescafe i karakteren Johns replik, kan være en "en seriøs kop kaffe" (Helle 2008: 48) eller når et par cowboybukser i karakteren Dortes replik kan være "ægte Levi's" (Helle 2011: 153), så skal ordvalget tages for pålydende. Hos Helle er tingene lige så *ægte* og bliver taget lige så *seriøst* som det menneskelige.

For at demonstrere den uhørte volumen, som tingene optager hos Helle, vil jeg her samlæse hele forfatterskabet, som om det var én bog. Lars Bukdahl har gjort det før os (Bukdahl 2011), og jeg vil følge Bukdahls tingtive reprimande til sig selv, og "frem for alt skele forbi de glitrende objekter, fløjtenisse, etc., og ufortolkede hunde." (Bukdahl 2011: 269). Altså, objekterne frem for alt.

I *Rødby-Puttgarden* (Helle 2005) installeres en gyngestol i plottet, således at dens udvikling *fra funktionelt møbel i stuens baggrund til obstruerende træskulptur midt i stuen til funktionelt møbel i stuens baggrund* bliver en form for non-humane bølgetoppe i fortællingens spændingskurve. Når vi introduceres til *jeg-fortæller* og hovedperson, så introduceres vi ikke til *Jane*, men til *Jane i gyngestol*. Konstellationen viser sig at være ustabil og gyngestolen kolliderer: ”jeg gængede og gængede, hurtigere og hurtigere, og så var der noget der knækkede i den ene skinne under stolen” (Helle 2005: 5).

Efter 40 sider kommer Bo ”forbi en times tid for at kigge på gyngestolen. Den stod på hovedet midt i stuen.” (Helle 2005: 47). I den første scene trækkes gyngestolen ud af sin stiltiende, almindelige funktion i og med Janes overdrevent, forhåbende gyngelbevægelser. Jane bringer med sin kropsvægt gyngestolen ud i svingninger, der belaster træet ud over dets brudstyrke. Således defekt og altså fritstillet fra sin funktion skydes gyngestolen nu frem som en uønsket og tiloversbleven materiel ophobning, der kun er i vejen midt i stuen. Den er frataget sin intenderede funktion, men er her stadig som *misuse value**.

Figuren genfinder vi overalt, f.eks. når karakteren John har ”vippet badesandalerne af” og holder en af dem i hånden ”som om den var en fjernbetjening” (Helle 2008: 130), eller når en stilet har sat sig fast i en rist og forhindrer ”en kvinde” i at nå det ”noget, hun skal” (Helle 1993: 31), eller når ”blyanten lå som en halvruget cigaret i askebægeret” (Helle 2011: 36).

Bo kigger på dette monstrum af en ubrugelig gyngestol, en floskel der ret beset foreslår, at den blotte øjenkontakt med gyngestolen *upside down* er nok til at reparere den. Ligeledes hedder det om gyngestolen, at *den stod på hovedet*, som om et møbel har sådan et? Der er tale om en Helles stilfærdige, kølige og strengt økonomiserende *prosopeia**, hvori udvekslingen mellem menneske og gyngestol udvides fra en almindelig, rolig sidde-funktion over et voldsomt sammenbrud til en position, hvor stolen (i persongalleriets omtale) opfattes som en non-human aktant*.

Inklusionen af gyngestolen som mødedeltager ligger i ordvalget, der på én gang er upåfaldende mundret og virker stærkt destabiliserende på distinktionen mellem subjekt og objekt, menneske og ting. I en signaturmanøvre, som Lars Bukdahl kalder ”konkret surrealisme” (Bukdahl 2011: 264), lader Helle gyngestolen bevæge sig fra kendsgerning til anliggende*. Helt tyst og raffineret. Efter yderligere 40 sider er Bo i gang med reparationen. Nu kigger han ikke blot, men er ”på den igen, som vi siger” (Helle 2005: 78):

Han høvlede på et bræt i stuen. Jeg lå i vores mors sofa og så på ham. Gyngestolen stod på hovedet, spånerne fløj omkring

(Helle 2005: 78)

For den tingtve læser sker der noget afgørende her. Vi har følgende to propositioner:

- Jegets: *at ligge i vores mors sofa*
- Gyngestolens: *at stå på hovedet*

Disse to relationsmåder, jegets og gyngestolens, artikuleres som ligestillede propositioner. Høvlspånerne i luften forholder sig til subjekt såvel som til gyngestol, mens Bo (det høvlende *han*) og Jane (det liggende *jeg*) sænkes ned i sofaens, gyngestolens og høvlspånerne niveau.

Den akademisk skolede Helle-læser vil nu indvende, at høvleriet slet ikke er så troskyldigt, men ligefrem råber på at blive afkodet som en allegori på bogens tilblivelse, en metafor for plottes tilspidsning og fremdrift eller skriftens uafvendelige selvreferentialitet. Og dertil kan lægges åbenlyse sammenfald mellem den gyngende stol og *Rødby-Puttgartens* vuggende hovedmotiv, færgen. Osv. osv. Vores svar lyder, at nok fodrer Helles tingsparade symbolikken, men den overdrages aldrig kontrollen. Det særlige ved Helles tingsartikulation er den stramme non-humane orientering, disse antrit til allegorisk betydning holdes i. Helles sproglige tæft tillader os ikke at slippe helskindet af sted med at oversætte gyngestolen til noget andet end gyngestol. Sideordningen mellem gyngestolens og Janes oplevelse af høvlspånerne er et eksempel på, at Helles tingsartikulation ikke lader sig reducere til allegori.

Yderligere 10 sider fremme forsikres vi om, at møblet er forblevet passivt *on location*. Vi må spørge os selv om, hvorfor vi egentlig ikke har været i tvivl om det, når nu romanen så demonstrativt gentager sig selv:

Gyngestolen stod, hvor den hele tiden havde stået, med bunden i vejret og høvlspåner rundt omkring på gulvet.

Endelig fremme på romanens sidste side er der imidlertid sket noget: gyngestolen er atter "kommet tilbage på højkant i stuen" (Helle 2005: 175). Gyngestolens triumferende humor* viser sig – igen i lavmælt elegance - som en transformering, udvidelse, versionering af udviklingsromanens eksistentielle figur hjem-ude-hjemme. I *Rødby-Puttgarden* er den forvaltet i en skør tingslig pendant:

1. gyngestol på højkant
2. gyngestol på hovedet
3. gyngestol/igen/på/højkant.

En mursten i *Forestilling om et ukompliceret liv med en mand* (Helle 2002) indtager samme rolle som non-human aktant udstrakt som en anden heltinde i romanens plot. Murstenen slutter sin *stenindividuation* på toppen som dørstopper, således at juletræet kan komme ind i huset og julen fejres (Helle 2002: 167). En roman tidligere (140 sider) finder vi murstenen anderledes fritstillet i denne sublime replikveksling mellem Kim og Susanne:

Der lå en mursten på spisebordet.

- Hvad er det? sagde hun.

- Det er en mursten, sagde han. – Vi kan bruge den til dørstopper om sommeren.

- Hvor lå den henne?

- Ude på vejen. Den er nok blevet tabt fra et læs.

- Altså bag en vogn.

- Kald det, hvad du vil. Lad os få noget kaffe.

De satte sig. Susanne løftede murstenen op og lagde den igen.

- Den er sgu tung, sagde hun.

Mand og kvinde tager hver sit parti i forhandlingen om murstenen. Susanne kerer sig om-sorgsfuldt* om stenen og dens integritet. Hun løfter den, afvejer den, indsætter den i ord-

sproget *at være tabt bag en vogn*, mens Kim bastant og fokuseret forsøger at få lukket murstenen og dermed samtalen ned: *Kald det, hvad du vil*. Susanne spørger oprigtigt undrende som en anden Piet van Deurs, selvom fortælleren har konstateret, at det bare er noget så konkret som en mursten. Hvorfor spørge, når svaret er evident? For at artikulere murstenen som et anliggende* til diskussion.

Las os vise, hvordan Helle også i isolerede replikskift bringer genstandene på niveau med det humane. Når Bettina taler med Ole Hansen i novellen *Mere kaffe?*, kolliderer en psykologisk tyngt setting ladet med eksistentielt drama pludselig med en uldsweater:

Vi står ganske tæt. Han lugter af uld. Siden hen bliver jeg ved med at forbinde de to ting: lugten af uld og det, han siger.

- Din mand bedrager dig med Ursula Steen, siger han.

Han er iført en tyk sweater inde under den grønne jakke, det ser jeg først nu. Jeg tænker på, om den er hjemmestrikket og hvem, der i så fald har strikket den til ham.

- Det er en pæn sweater, siger jeg

(Helle 2000: 11)

Betina besvarer den afgrundsdybt alvorlige information med det fuldstændigt uventede: *Det er en pæn sweater*. Hun svarer således, men hun græder ikke, hun frustreres ikke, hun raser ikke. Vi står med en situation, hvor sweaterens tingslighed (lugt, fabrikation, udtryk) falder som et overrumplende men i sammenhængen fuldgældigt svar på den ubehagelige oplysning. I denne overrumplende sammenhæng træffer sweateren, som en vel-artikuleret og pivåben beklædningsgenstand.

Tilsvarende finder vi en insisterende indfletning af en colaflaske i en spændt dialog mellem Anne og præst, nabo og hemmelig elsker i *Hus og hjem* (Helle 1999). "Jeg tager en cola og mine cigaretter med mig og går hen over fortovet" lyder det sært pertentligt registrerende i scenens indledning (Helle 1999: 155). Det ER en vigtig information, viser det sig, idet colaflasken (og cigaretterne) dukker op flere steder i den efterfølgende dialog. Først drikker præsten af colaen, uden at spørge og udfordrer dermed Annes ejerskab over den. Præsten "sætter flasken tilbage på bordet" (ibid.), og midt i den afgørende

kærlighedserklæring ["Tænker du på mig?" (Helle 1999: 156)] og erkendelsen af det umulige i den ["Hvis du nu havde du været alene." (ibid.)], får vi indskudt mellem replikkerne: "Han rækker ud efter colaflasken og bliver siddende med den i hænderne" (ibid.).

Som Erik Skyum-Nielsen bider mærke i, bliver colaflasken, modsat både Susannes og præstens første håndtering, "hængende mellem præstens hænder" (Skyum-Nielsen 2000: 201), og her stritter den ud i verden som en illuminerende ting, mens den umulige kærlighed forhandles.

Grafikeren Neel Dich Abrahamsens forsider til Helles romaner *Forestillingen om et ukompliceret liv med en mand*, *Rødby-Puttgarden* og *Ned til hundene* kan passende danne indgang til vores indkredsning af en sidste måde, Helle artikulerer ting på, nemlig gennem proksimitet*. Således er vi på alle tre covers helt tæt på dét, der er udenom - emballage, kunne en fællesbetegnelse lyde. Vi er endog *inden i* den sidste af dem. Vi mødes af en stabel linned, en *Rive Gauche*-parfume flaske og en tømt chokoladeæske. Stoffets vævning og bløde foldninger og de afstemte rum uden fyldte chokolader er anmassende, ja, næsten klaustrofobisk tæt på, mens et lille kikkerthul i parfume flaskens trademark-striber gengiver færgehavnen i Rødby set fra oven atter skaber lidt luft. Omslagene giver udtryk til det, der er i vente inde i bøgerne: En tæt opmærket tingsverden, hvor ingen detalje er for lille til at komme i betragtning. Med *Rødby-Puttgarden*-omslaget får vi tilmed et forslag om, at et panoramablik i helikoptersynsvinkel er at finde inde i den lille stribede flaske?



Denne proksimitet* genfinder vi i forfatterskabets tilbagevendende husflidsscener. I *Ned til hundene* tager hovedpersonen, der kalder sig Bente, ikke blot opvasken. Nej, der dvæles ved opvaskens under: "Vandet er brændende varmt her i huset. Viskestykkerne lugter af skyllemiddel [...] Jeg tørrer langsomt og grundigt af, det er en meget lille opvask. Imens

jeg tørrer af...” (Helle 2008: 84). I samme tørre og kedelige*, vedholdende og detaljerede proksimitet*, skræller Putte kartofler (Helle 2008: 130). Men beskrivelsen af Ibbers udbringning af skraldeposen topper kedsommelighedens skala. Hos Helle er det kedelige netop ikke degraderet og slet ikke retoucheret:

Han lukker foliebakken og presser den helt flad, folder den sammen på midten og én gang til. Han lægger den i affaldsposen, bærer posen ud i skraldespanden i baghaven.

(Helle 2008: 68)

But why? Fuldstændig overflødige oplysninger? Nej, ikke hos Helle, hvor bevægelserne, udvekslingerne, forskydningerne i de mindst påagtede hjørner af tilværelsen får en stemme. En foliebakke, lyder Helles tyste belæring, er ikke noget man kasserer med et skuldertræk. En foliebakke lukkes, presses flad, foldes på midten og foldes atter en gang inden den bevæger sig ned i skraldespanden. Det er *den skid, der ikke sker, der sker*, som Lars Bukdahls berømte karakteristik lyder.

#88 Tingen selv

Metafysisk kategori fundet i romanen *SIDSTE FORESTILLING...*, Dan Turèll (1972)

Størrelse: ingen **Farve:** ingen **Materialer:** ingen **Placering:** hinsides

Træffets karakter: **netværk** **flad ontologi**

Den ejendommelige og syrede men også dragende og imødekommende måde Dan Turèll skriver på i det indledende kapitel (hvis vi kan kalde det sådan?) af den gordiske prosabog *SIDSTE FORESTILLING*, kan vi i det tingtive perspektiv anskue som en slags radikal formulering af tingenes parlament. Ved at skrotte gængs interpunktion og i stedet skrive i korte uafsluttede sekvenser på under 10 ord adskilte af bindestreger, frembringer Turèll et tekstligt flow, hvor hvert tekstelement ikke er under- eller overlagt andre følgende eller foregående tekstelementer, og heller ikke forpligter sig på at nå hen til en afrunding eller af-

sluttethed. Vi får en tåget neogrammatisk syntaks, hvis spredende netværksstruktur* erstatter almindelig syntaks' lineære målrettethed.

Her er der selvsagt ikke noget centralt eller ophøjet udsigelsesessubjekt, men udelukkende formuleringer i samme vrimlende basisniveau, "Et netværk af rynker" (Turèll 1972: 7), som det hedder indledningsvist. Turèll viser, hvor vigtig sprogets struktur er for artikulationen af virkeligheden: Med en ændret syntaks, ser vi verden på ny. En flad ontologi* synes således ganske oplagt i tekstformatet her, hvor subjektet er nedsunket, nivelleret; "som stivnet - uden at vide af mig selv som andet end et objekt" (Turèll 1972: 9), mens det er sværere at argumentere for en flad ontologi* i forhold til - skal vi sige - udviklingsromanen og plottets ensrettede pil. At "Bogen er sat af forfatteren via IBM 82" som det hedder i kolofonen, er i denne kontekst blot endnu en manifestering af subjektopløsningen: *Dette er ikke et jeg, der kommunikerer i trykt tekst, men derimod en forfatter der har tastet på en skrivemaskine.*

Turèlls tekst er dristig, og det er muligt, at vi kan gå endnu længere i analysen. Overskrider Turèll ikke netværksstrukturen i og med de flydende, uafrundende overblændinger? Måske. I hvert fald består teksten ikke af udpegede punkter, som forbinder sig i propositioner. Teksten artikulerer snarere diffuse stofskyer, der blander sig med hinanden, så man mister enhver orientering.

Hvad jeg er mere sikker på er, at teksten kredser om en ikke-tilstedeværende verden, "et sammenrod af kemikalier - intet eksisterer i virkeligheden" (Turèll 1972: 11), som det hedder. Med den alternative syntaks fremkommer den "bedst mulige virkelighed" (Turèll 1972: 13). Denne idealverden gennembryder, hvad der nu er en "byrde af oplevelser" (ibid.), og havner i et ontologisk tomrum afgrænset af "stofs ydre mur" (Turèll 1972: 14). Det er netop i kraft af afskrivningen af det centrale, oplevende subjekt - det røg ud sammen med den gængse syntaks - at Turèll umiddelbart kryptisk selvmodsigende kan hævde:

Det modsatte af en ting er ikke det modsatte det er Tingen selv
- omhyggeligt fordrejet metafysik

(Turèll 1972: 13)

Skal jeg prøve at oversætte Turèlls ellers formfuldendte formulering så lyder det: Menne-
sket er ikke tingens modsætning. Det modsatte af tingen, sådan som vi oplever den, er
Tingen i eller for sig selv. I Turèlls tekst er det således ikke subjektets privilegium at *opleve*
verden, men i lige så høj grad tingene, der *oplever* subjektet udefra. ”Jeg sagde det jo”,
lyder Turèlls egen formulering, ”de Særeste Ting - nogen der holder øje med os” (Turèll
1972: 15).

89 Tut

Beskyttelseshætte til cykel ventil fundet i digtbogen *Nattur*, Peter Laugesen (1989) ©

Størrelse: lille **Farve:** sort **Materialer:** plastic **Placering:** her

Træffets karakter: **Latour litani** **netværk** **flad ontologi** **dragning** **kedelig**

Vi får indtrykket af en ophøjet, vibrerende kosmologi nede mellem de mest undseelige af
hverdagens genstande i Peter Laugesens titelløse digt fra digtbogen *Nattur* (Laugesen
1989: 45-47). Uden ambitioner om (eller rettere *med ambitioner om ikke*) at udfolde eller
redegøre for, hvad det indebærer og betyder, samler Laugesens *jeg* alt det sammen, som
angiveligt ligger i umiddelbar nærhed af skrivesituationen. Digtet fremstiller en lyrisk situa-
tion, hvor selve kollektionen, *det, at samle ind*, i og med benævnelse af ”tusch og fyrvær-
keri fra mexico og lappegrej og tobak og/ piberensere og askebæger/ og blyanter cerutter
hæftemaskiner saks papirknive” (Laugesen 1989: 46) bliver af selvstændig væsentlighed.
Det er *dét, at samle tingene sammen*, og netop ikke, hvad vi kan forstå eller uddrage her-
af, der får lov at fremstå som digtets strittende adspredte slutprodukt.

Laugesen eksekverer et latour litani*, som nok er centreret i det nære omkring
rygning og skrivesituationen (rygegøj og skrive- og papirhåndteringsredskaber er i over-
tal). Men Laugesen opretholder den frigørelse fra én bestemmende og hegemonisk udsi-
gelsesposition, som latour litaniet* er garanteret for. Således fremstår de enkelte genstande
isoleret som substantiver uden anden syntaks omkring sig end det adderende ”og”. Den
elaborering, der alligevel finder sted, peger ikke udad mod en ekstern sammenhæng, *som*
vi skal kunne forstå. Snarere er der tale om en indadvendt dragning*, der håndhæver tin-
genes ret til *deres* netværk*.

Laugesens tingsorienterede udredninger er i små serier knækket over, så de enkelte linjer begynder med konjunktionen "at", f.eks., "det/ at alting afbryder noget andet" eller "forsvundne nætter og dage der altid er/ at alting ingenting skriger og griner i sorg og lykke" (Laugesen 1989: 46, 47). Mens opremsningerne af genstande er opbygget med sideordnende bindeord "og", er den serielle brug af sætningsbegyndelsen "at" en tilbageholdende måde for et humant *jeg* overhovedet at sige noget på. Med "og" og "at" får digteren med andre ord artikuleret et netværks* flade ontologi*, samt en tingenes ontologiske status af *at være, hvad de er* - tingenes uigennemsigthed*.

Digtets mangel på en overskrift, som er typisk men ikke dikterende for Laugesens lyrik, accentuerer netværkets* centrumløse og flade ontologi*. I *jegets* tilbageholdende og ydmyge fremgangsmåde lyder et implicit udsagn: Disse selvstændige enheder har i deres kvantitet og sprinklende relationsforbindelser ikke brug for én samlende *skrift over sig*. I Laugesens lyriske artikulation er de ting og ikke længere genstande.

Digtet sætter i *in medias res* i et pludseligt og umarkeret men rytmisk smældende "græs" (Laugesen 1989: 45). Herfra følger vi forårets kølige luft gennem vinduet, væddeløbsbanen, fodboldklubben "gf's første hjemmekamp" (ibid.), fuglenes sang i solnedgangen ned til inventaret omkring skrivebordet. Der er tale om en zoomende, indsnærende bevægelse i det værende. Trinløst glider digtet fra det sfæriske – en "mørk kvidren" (ibid.) – og ned til det helt nære inventar omkring det skrivende *jeg*. Eller rettere sagt: Bevægelsen er horisontal i digtet, selvom det er svært for læseren og logikken at kapere. Vi når *hen til* (og netop ikke *ned til*) tutten til en cykelventil:

[...]

støv på brevvægten

stopur krystalkugle yalelås pibelighter hyben møtrikker

guitarstemmefløjte sten og lyserød uldkylling

her

i et glad vand af alle skikkelser

glitrende krystaller i chopins snehvide hår

tre øloplukkere og en stemmegaffel

tre enkroner og tutten til en cykelventil

alt muligt

her

[...]

(Laugesen 1989: 45)

Den tyngde og udstrækning, som de indlysende kedelige* effekter samlet set får tildelt, overstiger langt den opmærksomhed som oplagt lyriske og indlysende betydningsmættede motiver som *solnedgang* og *forårsbrisen* får i digtet. Læseren gives indtrykket af, at *tutten* har en lige så stor, lige så legitim plads i verden (og lyrikken) som solnedgangen. *alt muligt/ her* fungerer således som et etisk princip, der er interesseret i at inkludere frem for at udrede. Det enkelte løsøre bliver hverken udfoldet, forklaret eller åbnet. Opremsningen fastholder ikke enhederne som enheder, men manifesterer dem som deltagere i en assemblage af *alt muligt/ her*. Det er denne tingenes relationelle værensform, ikke en substantielt betinget, som drager*. I Laugesens digt er *tutten til en cykelventil* således ikke noget i sig selv. Den er en uundværlig deltager, en deltager i et skrivebordshele bestående af øloplukkere, stemmegaffel, enkroner.

Tingenes tyste men i fællesskab tungtvejende ontologi øjnes og respekteres i Laugesens lyriske distribution, der kan kritiseres for at være sløset, hippie-slap og hash-tåget (se f.eks. *Hovedsporet* p.626). Sådan en kritik er baseret på en antropocentrisk anskuelse, for netop det løse og tilfældighedsprægede, det uafsluttede og stænket af improvisation lader skrivebordsassemblagen fremstå åben og vibrerende *uden os*. Skrivebordshelet er ikke lukket og har ikke et endeligt antal deltagere. Dennes tuttens værensform artikuleres krystalklart i Laugesens konturbløde og zigzaggende form.

#90 Menneske

En genstand mellem andre genstande fundet i punktromanen *Ifølge loven*, Solvej Balle (1993)

Størrelse: stor **Farve:** lys rødlig **Materialer:** en træsort, en stenart, et metal? **Placering:** i koldt loftsværelse

Træffets karakter: **kedelig** **oprigtighed** **dragning** **flad ontologi** **aktant**

Den sidste fortælling i Solvej Balles bog *Ifølge loven*, tørt betitlet §4, følger Alette V's udfoldelse af sit umiddelbart bizarre ønske om at overgå fra at være menneske til at være en ting (Balle 1993). I en upåfaldende grå prosa uden de store udsving, opsat udelukkende med linjeskift som spatieringsgreb, beskrives hovedpersonen som en, "der bevægede sig

med fortrolighed mellem genstandene" (Balle 1993: 93). Stilen følger og artikulerer således tingsverdenens kedelige* karakter.

Alette V's overvejelser om sit forestående selvmord går i samme retning. Hun ønsker at undvige selvmordet som "en oprivende og alt for menneskelig handling, en skræmmende gestus?" (ibid.). I stedet ønsker hun at komme i synk med den materielle verden, forskelsløst, indifferent og befriet for følelser, og da hendes kropstemperatur slutteligt udjævnes med den kolde vinter, får hun det som hun ønsker: "Hun følte ikke kulden mod sin afklædte krop. Hun bemærkede dens virkning" (Balle 1993: 104).

Den materielle verdens uanfægtede funktionalitet er måske nok kedelig*, men samtidig ejer den en ontologisk robusthed, en oprigtighed*. Det er dette aspekt, som Alette V. omgås med stor nysgerrighed. Ankommet til et nyt værelse lyder det:

Efter få minutter havde hun indøvet den bevægelse, der overvandt en dørs modstand, afpasset den kraft, det krævede at løsne et vindues hængsler eller opøvet det greb, der forhindrede et defekt dørhåndtag i bestandig at falde af

(Balle 1993: 93)

Hovedpersonen er optaget af at træde ned i niveau med tingenes forudsigeligt materielle og kedeligt funktionelle værensformer. Her i tingens oprigtighed* finder hun en med Daniel Millers betegnelse *comfort of things*. Alette V. "følte mindre fællesskab med menneskene end med plankerne" (Balle 1993: 101), lyder det om hovedpersonens tiltagende afsondret-hed fra sociale relationer, som samtidig er en tilnærmelse til tingslige relationer.

Den eksterne verden artikuleres igennem Alette V's sære hoved som ny, forunderlig og fremmed og frem for alt som en selvberoende værensform uden for det menneskelige. "Verdens tilfældige indbrud i de menneskelige sanser" (Balle 1993: 102). Sådan artikuleres de fængslende træf, hvor Alette V. opnår en kortvarig sensorisk kontakt med en verden, der er langt større end det hendes sanser er i stand til at opfange. Og dermed bliver mennesket også sat i et nyt lys. Vi øjner mennesket, ikke som et blotlagt ontologisk udsigtspunkt, men sådan som det ser ud ude fra, nede fra, inde fra tingene. §4 artikulerer således en flad ontologi* i "et skjult ønske om at nærme sig verdens livløse stof" (Balle 1993: 94). Den flade ontologis virkemodus gengives, når bustefremstillerens kunde, "ser

sit eget ansigt betragte stuen fra bogreolen, vindueskarmen eller kaminhylden.” (Balle 1993: 92).

Det er i dette lys, vi skal anskue den materielle verdens dragning*, sådan som den kommer til udtryk hos Alette V. Hun bliver mere og mere besat af først gipsen og siden bronzen, som hun former buster af. Da hun skifter fra gips til bronze beskrives beslutningens udspring ganske diffust og passivt. Det er noget hun blev ”klar over under arbejdet” og ”hun var overbevist om, at dette portræt var udtryk for et ønske om at færdes i de hårdeste områder af tingenes verden.” (Balle 1993: 96, 97). Vi mødes her med et forslag om, at det ikke er subjektet, men bronzen, der i aktantens* rolle tager beslutningen for øjnene af et undrende menneske.

#91 Møblement

Flytbar interiør fundet i novellen *Pointen*, Anders Bodelsen (1967) ©

Størrelse: stor **Farve:** forskellige **Materialer:** træ, stof, metal **Placering:** i en anden lejlighed

Træffets karakter: **authentic other voice** **uigennemsigthed** **withdrawal**

Som Søren Schou har argumenteret for (Schou 1999), er den såkaldte nyrealisme, som Anders Bodelsen blev bannerfører for i sluttresserne, ikke en naiv forlængelse af naturalismens forestilling om en lydefri gengivelse af en præeksisterende virkelighed. Selv om det virker oplagt (og er givtigt simplificerende i litteraturhistoriske konstruktioner), så kan vi ikke skille en klog skrifttematisk digtning fuldstændigt fra en dum realisme. En af overgangsfigurerne er en optagethed ting, sådan som vi har set den ovenfor hos såkaldte skrifttematikere som Inger Christensen, Hans-Jørgen Nielsen, Vagn Steen og Per Højholt. Kigger vi over på den anden side af hegnet – i Bodelsens novelle *Pointen* – finder vi en ækvivalent optagethed af det non-humane.

Vi møder novellens hovedperson Kirsten, der sammen med sin familie står midt i en flytning til en større lejlighed. Hun kigger en sidste gang ind i den tømte lejlighed. Det gav, tænker hun:

en rystelse i dybden at se hele sit møblement, hele stuens væsen, aftegnet som en serie lysere konturer langs det beskidte

tapet. Og tilsvarende gulvet: Det aldrig betrødte, aldrig belyste bøgerparket med sit allerførste og endnu jomfruelige lag Blitza, hvor chatollet havde stået.

(Bodelsen 1967: 100)

Bodelsen artikulerer her et pludseligt og sørgmodigt møde med stuen, der tømte for møbler alligevel ikke fremstår tom. Aftegninger i gulvflakken og på tapetet virker som sedimenteringer af det møblement, som er på vej til den nye lejlighed. Denne undtagelsessituation, hvor *jomfruelige* områder på gulv og væg pludselig bliver synlige, taler til Kirsten som en *authentic other voice**: "Hvad er det egentlig sket i disse seks år?, spurgte hun sig selv" (ibid.). Møblerne svarer i deres fravær med stumme, gådefulde aflejringer i stuen.

Kirsten befinder sig ikke i et neutralt, afbalanceret eller distanceret forhold til møblementet, men er trukket ned i det og påvirkes af dem med tungsindighed. Hendes såkaldte små depressioner, hænger sammen med "utydelige følelser af fjendskabsforhold til tingene", og videre "at de sigtede mod hende og mod hinanden indbyrdes, ikke ville enes." (Bodelsen 1967: 101). Disse *synliggjorte sigtelinjer* mellem ting og subjekt og mellem ting og ting, skaber en truende, klaustrofobisk stemning, der gør Kirsten usikker på tilværelsens uoverskuelige perspektiver, og sætter hende i en bedrøvet "fornemmelse af ikke at høre til eller ikke passe sammen med et rum omkring sig" (ibid.).

Med Kirsten som fremmed i stuen, træffer møblementets propositioner uden for vores erkendelsesapparat. Den stille og langsomme falmen rundt om møblernes berøringsflader med gulv og væg, er disse propositioners udtryk. Setup'et animerer ikke en traditionel socialrealisme men snarere en objektrealisme; et styrtduk ned i en dunkel verden "af noget fjendtligt skjult under tingenes overflade, et skjult stof som en dag ville kunne trænge ud fordi nogen skødesløst slog en revne i dem" (ibid.). Det er forfatteren Bodelsen, der slår sådan en revne her.

#92 Skuffe

Køkkeninteriør fundet i digtbogen *Turbo*, Per Højholt (1968)

Størrelse: stor **Farve:** brunlig **Materialer:** træ, nylon, **Placering:** under køkkenbrod, i nylonskinne

Træffets karakter: **flad ontologi** **eksploderet synsvinkel**

I Per Højholts digtbog *Turbo* skydes en *køkkenskriver* ind i et køkken: "ra venstre kommer han glidende ind h-her" (Højholt 1968: upagineret). Via de karakteristiske lange linjer og den splintrede syntaks, hvori små sætningsstumper følger hinanden i en indsnævret lokal sammenhæng, artikuleres køkkenet ikke som en fast baggrund, hvori et subjekt kan bevæge sig. Tværtimod befinder *jeget* sig nede blandt køkkeninteriøret; ja, det skydes der-ind.

Den forvredne og forcerede syntaks giver albuerum for udfoldelsen af en flad ontologi*, hvori køkkenet ses indefra, så at sige. "og så så så racer lys ud i alle hjørner" (ibid.) hedder om den eksploderede synsvinkel* hvor vi problemfrit bevæger os:

- ind i ovnen "hvor mørbrade braser i ovnlys"
- ned i gryden, hvor "gule ærter er i kog i tusmørke"
- hen forbi selleri, der "skrælles og skæres i terninger på brædt"
- forbi "m-hætten selvstarter og suser"
- ind i skuffens bund, hvor "grydens planslebne el-bund knaser pulverkaffe mod plast-laminat"
- ind mellem knivblads kontakt med -holder, hvor "køkkenknive dugger på magneter"
- ind i rummet omkring en køkkenskuffe, der "skubbes i på nylonskinner"

(ibid.)

Tubos køkken er artikuleret, som et samvirkende køkkenkollektiv, hvor subjektet springer ud af denne kæde af samtidig, sameksisterende, ensprioriteret køkkenværen: "skubb-bbang sidder han på taburet" (ibid.)

Igen kan jeg konkludere, at Højholts formeksperiment ikke lader sig reducere til gold sprogøvelse adskilt fra en omkringliggende verden. Tværtimod er den forcerede, hidsige og stammende syntaks mulighedsbetingelsen, der giver skuffen mulighed for at

være skuffe for køkkenkniv, tabt pulverkaffe på bordet, emhætten, selleri, gule ærter, gryde, mørbrad, ovn og først derefter for en køkkenskriver.

#93 Plasticpose

Fleksibel beholder fundet i fotobogen *Things left behind*, Christian Yde Frostholm (2012) ©

Størrelse: mellem **Farve:** hvid, blå **Materialer:** plastic, **Placering:** øverst i træ

Træffets karakter: **misuse value** **netværk** **withdrawal**

Det meste af kronen på et stort træ er afbilledet mod en skyfri blå himmel. Allerøverst har en (i sammenligning lille) plastikpose sat sig fast og trækkes nu ud mod venstre som en vimpel. Det må blæse kraftigt, og det er – kan vi slutte – samme blæst, der har båret plastikposen op på sin uvante plads. Seancen udspiller sig på ét af mange fotografier i Christian Yde Frostholms fotobog *Things left behind* (Frostholm 2012: upagineret). Bogen beskriver i en vedholdende serie af fotos skrald, defekt byinventar og efterladte ejendele og møbler. Den monotont arbejdsomme gentagelsesfigur, der fremviser det umiddelbart ligegyldige, kasserede, uinteressante og derfor efterladte affald igen og igen og igen, vokser sig efterhånden så stor, at en imødekommende charme* i det forhutlede explicit non-humane entourage melder sig. Dvs., mennesker *har der været*, men fotografierne fastfryser en materiel verden *uden* os. Det er en tom verden, der er blevet ladet tilbage efter at disse personer har flyttet sig, og bogen opretholder opmærksomheden her (jf. titlen).

Således har plastikposen også været brugt af nogen, der nu, hvor posen sidder fastspændt og udspilet i trækronen, er aldeles fraværende. Heroppe kan ingen mennesker længere nå posen, og derfor træffer den i sin udtrykte misuse value* som vimpel i vinden. Kontaktflader til vindens susen, himlens lysende blå farve og grenværkets filtrede modhager er nogle ganske andre end dem, vi normalt forbinder med en plastikpose. Vi kan føre anskuelsen endnu videre: Er det ikke som om assemblagen af henkastet affald/trækrone/blæst/posens udspilede hulrum i en samlet gestus *vinker ned mod os, der sidder og kigger?*

Ud over det strengt nødvendige (titlen, forfatterens navn og kolofonen) er *Things left behind* ordløs. Ikke et forord. Ikke en bagsidetekst. Ikke engang sidetal er der fundet plads til. Denne skriftsproglige tomhed omkring tingene, der er afbilledet, giver tin-

gene plads til at være ting. Det giver os lejlighed til at spekulere over, hvordan det er at være en plastikpose i en trætop. Hvis det var os, ville vi vinke.

Uden mennesker og ord omkring sig er de fotograferede efterladenskaber henvist til at tildele hinanden propositioner i en uartikuleret udveksling. Plastikposen følger således efter en fyldt skraldepose, der hænger i en snor på den foregående side, og før den noget, der ligner en sofa dækket af et kraftigt blomstret dække. På siden efter plastikposen finder vi en bil hengemt bag en blå presenning (Frostholm 2012: upagineret). Alle fire genstande *omslutter* og *rummer* noget vi ikke kan se (hhv. affald, sofamøbel, luft, bil) og denne ontologiske lighed udveksles mellem dem, idet vi bladrer i bogen. Tingenes netværk* er artikuleret ganske forsagt, latent og ukommenteret, og den materielle væren gives således mulighed for at vedblive at være sig selv samtidig med, at vi iagttager den. Vi ser en flig af en ellers skjult plasticposeværen, en *withdrawal**, der altså er artikuleret i fraværet af tekst.

#94 Huggeblok

Stødabsorberende underlag fundet i ABC'en *Ting der måske forsvinder*, Peter Seeberg (2000) ©

Størrelse: stor **Farve:** brunlig **Materialer:** træ **Placering:** under H

Træffets karakter: Latour litani kedelig omsorg for ting

I den konceptuelle bog *Ting der måske forsvinder* skriver Peter Seeberg om "ting, vi omgiver os med i hverdagen lige nu, men som snart på grund af ændrede livsmønstre og ny teknologi simpelthen ikke bruges længere" (Seeberg 2000: bagsiden), som det lyder på bagsidens introduktion. Alfabetet er brugt som vilkårlighedsskabende rettesnor, der artikulerer tingene som afsavn i en slags *material non-culture studies*. Bogen tilvejebringer et Latour litani, hvor den huggeblok, vi skal se på her, falder i en fritspringende liste af vidt forskellige enheder, der hver især får tildelt særskilt opmærksomhed:

eltransformator

fluefanger

grafologi

huggeblok

isfugl
jernbaneholdeplads
kødhakker

Katrine Ussings fotografier og Seebergs lyrisk opsatte kort-tekster standser op ved hverdagens undseelige genstande én for én og går dermed et objekt-ontologisk ærinde, der ikke vil homogenisere de givne enheder som banale genstande, der er fælles om at være naturlige og reale *derude*. Der imod spredes disse enheder ud som differentierede ting, hver med sit særkende, hver med sine omverdensrelationer. Genstandene inviteres *indenfor*, og her træffer de som ting. Ved i bogstavelig forstand at portrættere genstandene i deres kedelige, hverdagslige, monotone banalitet, transformeres det kedelige* til noget interessant, eller rettere: Vi opfordres til at gentænke disse kedelige genstande som væsentlige.

I sin blotte udpegning af hverdagsgenstande, foreslår *Ting der måske forsvinder*, at vi ser dem som gyldige individer og udviser en nænsomhed og en omsorg for tingene. Der værnes – let nostalgisk – om den truende forglemmelse, som den moderne verdens hurtige omskiftelighed truer tingene med. Isfuglen er udrydningstruet og håndskriften snart overflødiggjort af tastaturet, og det er denne destruerende kraft, som værket som en anden kinesisk student foran en kampvogn forsøger at stå imod. Konceptet tilbyder således hverken at beskrive eller repræsentere genstandenes status og funktion i vores verden, men er snarere en sedimentering af deres flygtige væren-til.

Huggeblokken anerkendes for dens standhaftighed, den "finder sig i alt" (Seeberg 2000: H). Den lille tekst opregner yderligere to af huggeblokkens iboende kvaliteter, som viser sig i dens udvekslinger med omverdenen: 1) huggeblokkens evne til at absorbere restenergi fra øksens hug igennem en kævle og 2) huggeblokkens afgivelse af en dump stødlyd, idet øksens kraft fordeler sig i de seje træfibre. Huggeblokken artikuleres som en spag aktant, der i udveksling med et *du* modsætter sig udslettelse, forglemmelse, overflødigiggørelse. "Den forsvinder aldrig/ hvis du har fundet den rette", hedder det om brænde-huggerens nøjsomme udvælgelse af netop denne plane, tunge, stabile træklods.

Når teksten om huggeblokken ikke er flankeret af et illustrerende fotografi af en huggeblok, (sådan som eltransformatoren og xylofonen er det under hhv. E og X) men der imod af en hånddrevet hjulpisker, en suppeske og en si, så antydes der et spidsfindigt

mis(mask)forhold mellem tekst og fotografi. Er udsagnet, at ordet *huggeblok* artikulerer fotografiet *hjulpisker*? Eller er *hjulpiskeren* en artikulation af *huggeblokkens* standhaftighed? *Hugge/hjulpi/blok/sker*? Kan vi med Magritte sige: *Dette er ikke et piskeris*? Selv om en akademisk analyserende bevidsthed som vores har endog meget svært ved at tolerere det (endsige indfange det, der er på færde), så får mulighederne lov til at stå som dirrende propositioner mellem huggeblok, piskeris, si og subjekt.

Det uafrundede udsagn bliver ikke mindre uafrundet, hvis vi medregner den "indholdsfortegnelse", man finder bagest i bogen. Her står der under H, *Hjulpisker*, som fotoet viser og ikke *Huggeblok*, som teksten beskriver. Måske er der blot tale om redaktionel largeness, der har ladet forskellige versioner af bogen glide sammen? Effekten er den samme: Huggeblok træffer.

#95 Lyōngade

Vej fundet i digtet *Lyōngade* i digtsamlingen *Amagerdigte*, Klaus Rifbjerg (1965) ©

Størrelse: stor **Farve:** sort **Materialer:** asfalt, fliser **Placering:** mellem Amagerbrogade og Wittenbergade

Træffets karakter: **Tib/Tub** **kedelig** **sammehed**

Klaus Rifbjerg konstaterer tørt redundant om barndommens Lyongade på Amager:

Lyongade hedder
Lyōngade
med streg over o'et
for der skal ikke
være nogen tvivl om
at det drejer sig om
Lyōngade

(Rifbjerg 1965: 61)

Tautologien, der selvfølgelig først og sidst er en let skjult hån mod kommunens belæring om, hvordan det franske Lyon bør udtales af amagerkanere, er samtidig en appel til nivel-

lering af forskellen mellem Tib* og Tub*. Vi får et demonstrativt kedeligt* udsagn om at Lyongade er Lyongade. Tomgang, ja, men samtidig synes det upåklageligt sandt. I den sammehed*, digtet gestalter Lyongade i, er gadeskiltets ekstra grafiske markering en udglatning af forskel snarere end en påpegnings af Lyongades (Tib) refentialitet. Lyongade henviser ikke til Lyongade. Lyongade er – uden tvivl – Lyongade. I Rifbjergs ophævelse af ligegyldig selvfølgelighed til selve opmærksomhedens fikspunkt, træffer Lyongade et sted, hvor Tib* og Tub* ikke befinder sig på hver sin side af en dyb kløft, men optræder i et uskelneligt amagerkansk kontinuum.

#96 Emne

Et stykke tømmer fundet i romanen *Læretid*, Peder Frederik Jensen (2012) ©

Størrelse: mellem **Farve:** brunligt **Materialer:** træ **Placering:** springende væk fra rundsav

Træffets karakter: **charme** **uigennemsigtighed** **aktant** **thing power** **withdrawal** **metafor**

Som ny læredreng har hovedpersonen i Peder Frederik Jensens roman *Læretid* sit hyr med de nye omgivelser i bådebyggerværkstedet. Den nye verden slår fra sig:

Men i starten ramlede han ind i alting, slog baghovedet mod en hård stævn på en glasfiberbåd, bankede den kronragede isse op i et skarpt beslag eller knæet i en af vangerne på blokvognen.

Han skar sig og fik væltet bøtter med maling.

(Jensen 2012: 12)

Den uerfarne læredreng – *spirrevippen*, som han omtales – erfarer værkstedslokalet i dets materielle charme*. Læredreng former ikke glasfiberbådens stævn; stævnen *slår* ham. Læredreng monterer ikke et beslag; beslaget *banker* ham. Det er på tingenes renoncerende og uigennemsigtige* betingelser, at en tilnærmelse mellem læredrengssubjekt og værkstedshele sættes i gang – læredrengen *ramler*, *slår*, *banker*, *skærer*, *vælder* ind i værkstedet. Læredrengen går ikke som aktivt handlende subjekt ind i en i forvejen stabili-

seret og fastlåst bådebyggercene. Værkstedet er ikke til for læredrengen. Det byder ham velkommen ved at rage ud, fylde op og stå imod.

Denne livlige kvalitet, som værkstedet er artikuleret med i *Læretid*, genfinder vi i kapitel 33. Her forestiller fortælleren sig et "emne", som bådebyggeren skærer til med afretteren. Dette emne kan have "en modvækst" således at træstrukturen modsætter sig savens snit; det kan "slå tilbage" (Jensen 2012: 58), springe ud af hænderne på den læredreng, der betjener saven. Denne agens, der ikke entydigt kan placeres hos hverken træ, sav eller læredreng, er truende farlig:

Den angst havde han. At der skulle være modvækst i træet, og at det skulle ske, at *emnet* fløj væk, at de roterende klinger skrællede hans håndflade, når han førte et stykke tømmer over den horisontale høvls land.

(Jensen 2012: 58, kursiv i original)

Emne er en passende mærkværdiggørende håndværkerterm for denne livlige stoflighed, denne afvisende aktants* thing power*, som uhyggeligt *skræller* sig ind i armen og dermed igennem skellet mellem læredreng og pind. Savklingens horror står tilbage, da "En ven fik fire fingre kappet på rundsaven" (Jensen 2012: 59). En volumen svarende til skærets tykkelse er fræset væk, og frygten sætter sig forståeligt nok i fortælleren:

Men fingrene blev syet på, og de virker.
Dog mangler der fire millimeter af det midterste led.
Det er klingens bredde.

(Jensen 2012: 59)

Hvor horror'en er én artikulation af *emnets* dunkle withdrawal*, er den poetisk svungne formulering af *et stykke tømmer over den horisontale høvls land* en anden. Med brug af en metaforisk* sammenstilling af høvl og fladt landskab, bliver *emnet* til en sælsom gæst foran høvlens indadvendte høvlværen. I dét billede er læredrengen i sync med værkstedsar-

bejdet; reduceret fra et herskende subjekt til en ledsagende og perifer assistent, der i sit arbejde ganske konkret går i ét med et emne langs en savklinge.

#97 Kasteskaft

Aflangt greb til fejekost fundet i kortprosa-bogen *Halvdelen af natten*, Peter Seeberg (1997) ©

Størrelse: mellem **Farve:** brunt **Materialer:** træ **Placering:** op ad skab

Træffets karakter: **aktant** **thing power** **flad ontologi** **Tib/Tub**

De sidste tre tekster i fjerde afsnit i Peter Seebergs prosabog *Halvdelen af natten* er løseligt forbundet i et rengøringstema. Her vil de blive behandlet enkeltvis, dog i sekvens #97, #98, #99. I #98 og #99 vil vi kommentere deres indbyrdes placering i sekvensen.

"Kasteskafter vil bestemme" lyder det indledningsvist i den korte tekst *Kasteskaft* (Seeberg 1997: 144). Det umiddelbart forvrøvlede udsagn skal tages nogenlunde bogstaveligt, eftersom den følgende tekst gennemgår to hændelser i forbindelse med rengøring, hvor et genstridigt kasteskaft ikke vil stå oprejst, sådan som tekstens *man* gerne så det. Kasteskaftet artikuleres således som en nonhuman aktant*, der nok påvirkes af en human intentionel handling ("man søger at stille det så lidt på skrå som muligt" (ibid.)), men ikke lader sig styre af den ("Det hamrer ned i gulvbrædderne" (ibid.)).

Seeberg anskueliggør på signifikant stilfærdig Seebergsk facon, at kasteskaft i brug ved rengøring blot er én omverdensrelation, som løber gennem kasteskaftet. Kasteskaftet danner i mindst lige så høj grad propositioner til resten af omverdenen, og hos Seeberg fremhæves, forstørres, legitimeres denne metafysiske del af kasteskaftets ontologi uden for korrelationen man-kasteskaft. Her er det relationen kasteskat-gulv, der foranlediges af tyngdekraften:

Man sætter skaftet med skurebørsten opad et skab, men kasteskaftet ved bedre. Vægtforhold styrket af kraftens arm forbereder i stilhed glidningen ud til siden og braget, når skaftet rammer gulvet.

(Seeberg 1997: 144)

I Seebergs kosterkaftsartikulation er kosterkaftet genforhandlet således at et anonymiseret og diminutivt *mans* vilje desavoueres af kosterkaftets mægtige thing power*. Kosterkaftets kausalrelationer til tyngdekraft og vægtstangsprincip er således hævet op i niveau med human intenderet handling. *Man sætter kosterkaftet* hedder det om den menneskelige aktant, mens det tilsvarende om den tingslige aktant lyder: *kraftens arm forbereder*. De to agensformer er sidestillet i Seebergs rundhåndede tildeling af agensverber:

Kosterkaftet	<i>vil</i>
	<i>ved</i>
	<i>forbereder</i>
	<i>rammer</i>
	<i>aner uråd</i>
	<i>samlar sin energimasse</i>
	<i>kurer</i>
	<i>finder frem</i>
	<i>når sit mål</i>
	<i>hamrer ned</i>
 Man	 <i>sætter</i>
	<i>stiller</i>
	<i>søger</i>
	<i>vrider</i>
	<i>anbringer</i>

Når Seeberg således med verbers hjælp tildeler det døde kosterkaft et liv ved siden af menneskers liv, så giver det udtryk til en flad ontologi*. Afslutningsvis tages det næste skridt, der nu synes knapt så kontrært, ja faktisk ganske oplagt: Kosterkaftet taler i første-person. "Jeg hjælper dig jo", siger kosterkaftet, "men ikke på dine betingelser" (ibid.). Det hverdagsnære og genkendelige i rengøringsituationen sætter for en stund en bremse i al

snak om en selvberoende sproglig verden. Kостейskafter gør også sådan, vælter, falder, ukontrollerbart uden for *Halvdelen af natten*, og således udfolder og artikulerer Seebergs Tib* den øvrige verdens Tub*.

#98 Ørentvist

Insekt fundet i kortprosabogen *Halvdelen af natten*, Peter Seeberg (1997) ©

Størrelse: lille **Farve:** mørkebrun **Materialer:** organisk **Placering:** på gulv

Træffets karakter: humor netværk eksploderet synsvinkel proksimitet omsorg for ting

Action! Rengøringssituationen i kortprosateksten "Ørentvist", der følger efter "Kosteskæft" (se #97), er beskrevet som om det var en kulørt Hollywoodfilm, vi overværede. Sammenstødet mellem triviell husholdning og spændingsmættet dramatisering artikulerer en ørentvists humor*, idet den kommer "farende om forbi et stoleben" (Seeberg 1997: 145), som det huggende abrupt hedder, ind i tekstens korte forløb. Det lille insekt undslipper med nød og næppe en her faretruende rengøringssituation, hvori kosteskæftet fra #97 måske er i sving? Det vi skal bide mærke i her, er den særlige passive måde, som fejtesituationen er beskrevet på. Hvor vi i #97 nærmede os 'rengøring' fra kosteskæftets omverdenspropositioner uden for den ellers oplagte subjekt/objekt-relation (man/kosteskæft), er det her et undseligt insekt, der oplever fejningen.

Ørentvisten er *sprællende, liggende, farende* subjekt, mens det humant interderende subjekt glimrer ved sit fravær. I passive formuleringer som "blev fanget af gulvfejningens lille stribe støv" eller "blev inddraget i en samlende fejbebevægelse, der skabte en stor dyngestøv" (ibid.) er fejningens agens distribueret ud fra det oplagte *et fejende menneske* til et netværkshæle* - "bunken", "en stor dyngestøv" (ibid.). Denne assemblage påvirker og påvirkes af fejningen. Hos Seeberg er der ikke *nogen* der fejer. I stedet er der en *fejningens lille stribe støv*.

Vi følger med ørentvisten *ind i støvdyngen*, "opfejningen i fejebakken skabte en åbenhed i bunken", som det hedder (ibid.), og her set fra indersiden er det *at feje* artikuleret i en eksploderet synsvinkel*:

en stor dyngge støv, peberkorn, fine urteblade og en enkelt stump sølvpapir, som var svær at få fejlet med.

(Seeberg 1997: 145)

I den løftede og åbnede bunke af tabt eller kasseret (men her værdsat) husholdningsinventar redistribueres en ellers triviel fejning. Seeberg zoomer ind og fremstiller støvbunken i en proksimal indstilling* i øjenhøjde med ørentvisten. Her kan en stump sølvpapir være trodsig uden for en antropocentrisk prioritering. Sølvpapirsstump er ikke blot genstridigt for et fejende subjekt. Den åbnes, og en mængde af propositioner fra fejningens øvrige entourage anskueliggøres.

Slutteligt rummer den lille tekst også en empatisk omsorg* for både støv og ørentvist, som peger fremad mod den følgende tekst "Støvsuger" (se #99). Ikke blot regnes det diminutive og overflødige snavs med i det samlede billede; det fremsættes faktisk som langt størstedelen af fejhelhedens opmærksomhedsflade. Som Niels Frank helt rigtig nævner i et essay, gør Seeberg "opmærksom på det liv, der findes lige for fødderne af os, et liv som ikke kræver lange udredninger for at blive løftet op, kun nænsomhed og præcision" (Frank 2007: 60). Nænsomhed og præcision beskriver netop Seebergs beskyttende hænder, sådan som de lægger sig om ørentvisten – på én gang oppustet melodramatisk og forsagt tingssensitivt:

Den reddede livet inde under håndvasken. Det er noget en ørentvist skal kunne klare flere gange om dagen.

(Seeberg 1997: 739)

#99 Skjorteknap

Simpel fæstningsteknologi fundet i kortprosabogen *Halvdelen af natten*, Peter Seeberg (1997) ©

Størrelse: lille **Farve:** blank **Materialer:** perlemor **Placering:** inden i støvsuger

Træffets karakter: **dragning** **flad ontologi** **withdrawal** **charme** **Latour litani**

I modsætning til de to forudgående tekster "Kosteskæft" og "Ørentvist" (#97 og #98) har vi i "Støvsuger" et tydeligt centralperspektivisk, humant *jeg* – allerede i tekstens første ord: "Jeg ser lige efter" (Seeberg 1997: 146). Det gør imidlertid ikke kortprosatexten mindre tingsoptaget. *Jeg* er nysgerrigt og kan ikke lade være med at undersøge, åbne og tømme en støvsuger for at se, hvad den gemmer i støvsugerposen. Titlens *støvsuger* er således nok et substantiv, en husholdningsmaskine, men samtidig et verbalsubstantiv *at støvsuge*. Vi kan sige, at *jeget* i sin aparte og umotiverede nysgerrighed er en støvsuger, én der suger støv.

Således finder vi en progression eller i hvert fald en bevægelse sted i de tre tekster "Kosteskæft", "Ørentvist" og "Støvsuger" fra objekt til dyr til subjekt. Alle tre tekster er optaget af rengøringssituationen, men artikulerer den fra forskelligt hold: "Kosteskæft" artikulerer kosteskæftet som en nonhuman aktant, hvis integritet i rengøringsakten anerkendes og bivånes. I "Ørentvist" åbnes og forstørres en støvbunke gennem nuttet og empatisk spekulation i et lille insekts perspektiv, mens vi i "Støvsuger" støder på en artikulation af støvets dragning*, sådan som det rammer og overvælder et *støvsugerjeg*. De tre positioner giver indtryk af en flad ontologi*, hvor ting, dyr og menneske opererer på samme vilkår.

Vender vi atter blikket mod "Støvsuger", finder vi et *jeg*, der ikke kan dy sig og må have åbnet støvsugeren og støvsugerposen. Det er således støvet i støvsugerens skjulte indre, støvsugerens tilslørede *withdrawal**, der tiltrækker eller *suger* subjektets opmærksomhed til sig: "støvbunkens overflade røber intet" (ibid.), lyder det, og *jeget* "ryster nænsomt støvet ud i rosenbedet [... og] spreder støvet yderligere" (ibid.). Som en benøvet indbrudstyv beskriver *jeget* "byttet" med gloser som "rigdommene", "utroligt" og "uundværlige" (ibid.), og undersøgelsen af støvsugerposens inventar åbner, spreder, distribuerer snarere end at fiksere, sammenholde, lokalisere det. Idet vrangen vendes ud på støvsugerposen, fremstår en snavsets *charme** som et lysende epicenter for opmærksomheden:

byttet løber op til syv tegnestifter, en femogtyveøre fra 1957, utroligt, et halvt frimærke fra Sverige, en knappenål, nitten peberkorn, som skal skylles og bruges igen, en stump af en rød sløjfe, en skjorteknap af perlemor, en næsten usynlig kinesertråd, en afbrændt tændstik.

(Seeberg 1997: 739)

Tyngdekraften trækker med samme kraft i de småting, der omgiver os. Alt muligt trækkes mod gulvet, hvor støvsugeren opfanger det, uden at sortere eller skelne. Denne tingenes vilkårlighed respekterer *jeget* her, idet han/hun med små udsving afstår fra andet end at benævne alle enkeltdele i byttet. Resultatet er et vibrerende Latour litani*, hvor deltagerne flankerer hinanden uden determination eller ekspliciteret kontekst. "Jeg bærer rigdommene ind på en flad tallerken" (ibid.) lyder det skånsomt. Skjorteknappen af perlemor er således befriet fra "sin" skjorte og befinder sig nu på en tallerken mellem en stump af en rød sløjfe og usynlig kinesertråd. Inventaret er blæst igennem, rusket op af støvsugeren. Derefter er det undersøgt og gendistribueret af et humant *jeg*, således at nye, overraskende, usandsynlige relationer til og fra skjorteknappen bliver anskueliggjort, f.eks.:

- Den sarte belægning fra perlemuslingens indre vægge møder kinesertråds tynde men stærke stivhed på porcelænets blanke overflade.
- Flosset rødt silkestof bremser lysets gennemstrømning i skjorteknappens huller og danner små røde skygger i tallerkenens glasur.

Relationer som disse artikulerer en ellers undseelig og diminutiv skjorteknap som mægtig, forunderlig og ukontrollerbar ting.

#100 Finske bjerge

Grundfjeld fundet i samlingen *I civil*, Amalie Smith (2012)

Størrelse: gigantiske **Farve:** grå **Materialer:** granit **Placering:** Finland

Træffets karakter: flad ontologi eksploderet synsvinkel aktant

Den (ulykkelige) kærlighedshistorie, som udfoldes i Amalie Smiths "samling" *I civil* (Smith 2012), er fremsat som et udvidet eller distribueret agentur, hvor du og jeg ikke er privilegerede størrelser i bogens rum. En flad ontologi* bliver artikuleret idet omgivelserne inkluderes i kærlighedens udvekslinger. I en tone fastholdt i tørt, tyst, nøgternt leje – aldrig hengivende eller lysten, kun årvågen og registrerende – bliver parforhold til multiforhold. Når den kræftsyge krop opløses, eller når to elskende kroppe forenes, "opløses kroppenes grænser" (Smith 2012:17) og "hjertet bliver blødt som en klat smør på kroppenes grød" (Smith 2012: 22), som det hedder i en sjælden metaforisering. Når kroppene er grød, udviskes ikke blot skellet mellem de elskende, men også mellem de elskende og omgivelserne:

Ti tusind nervetråde ender i læberne. Vi har hver vores krop,
men også en fælles krop i sengen. En udvidet krop, som inkluderer sengen. Og værelset og udsigten.

(Smith 2012: 13)

I et motiv som dette, artikuleres sex i en *eksploderet synsvinkel, der får en pornofilm proksimitet til at synes svært distanceret. Vi er med nede i nervetrådenes baner oppe i en flimrende kropskosmologi, der spreder sig udad, mens den lukker alt og alle indenfor. Netop denne indstilling til verden, gør samlinger til et omdrejningspunkt i værket: "privatsamlinger, museer, arkiver, kuriositetskabinetter; tingene i tid, tingene i sammenhæng og tingene i sig selv." (Smith 2012: 8). *Jeget* vender i den ellers hidsigt fragmenterede tekst (snart lyrisk kortfattet, snart videnskabeligt præciserende) tilbage til samlinger igen og igen. Hvordan kan man samle, ordne, sortere og samtidig fastholde en flad ontologi*? Eller

stillet på en anden måde lyder spørgsmålet: Hvordan skal man forstå sit *jeg* i en flad ontologi?

Jeget kan efter et besøg på et naturhistorisk museum konstatere, at det er "bemærkelsesværdigt, hvor villigt mineraler lader sig musealisere" (Smith 2012: 26), og må spørge sig selv: "Kan samlingen i sig selv forstås som en form for subjekt? [...er det] samlingen selv, der kuraterer." (Smith 2012: 7). Smiths svar er en vagt optegnet materiel agens*, hvis åbnende og aldrig afrundede emergens, det tyste toneleje og den vekslende og abrupte sprogkode i *I civil*, artikulerer helt rent. En ordveksling mellem du og jeg tysser du sigende nok på *jegets* undtagelsesvisе fyndighed:

Entropi!, råber jeg – alt nivelleres. Nej, se ordentlig efter, siger du – alt bliver mere og mere detaljeret.

(Smith 2012: 40)

Med ekspliciterede citatstøtte fra både Jane Bennett og Bruno Latour sørger Smith for, at *jeget* og *duet* ikke bliver udraderet eller nivelleret i flad verden, hvor alt er medregnet. De to bliver snarere sat ud i myriader af forskellige propositioner som springer imellem alt i verden. De er iscenesatte som aktanter blandt andre og andet, der også agerer. Kroppene og kærligheden er udsatte i et vibrerende univers, og *midt i* tungernes møde, må de (meget naivt, hvis vi medregner #31 eller #59) håbe på, at de finske bjerge vitterligt holder det nedgravede atomreaktoraffald indkapslet:

Jeg holder din nakke, da vi kysser, og du lader modvilligt min tunge slippe ind. Må de finske bjerge være overfladen nådig, hvisker jeg, ikke kvase, svaje, lade sive, ikke give efter for meteornedslag eller uranboringer, ligge netop så fast og urørt, som vores unge videnskab har drømt det.

(Smith 2012: 79)

LITTERATURLISTE

Adolphsen, Peter 1996: *Små historier 2*, Samleren

_____. 2003: *Brummstein*, Samleren

_____. 2006: *Machine*, Samleren

_____. 2007 *Ting* I Tine Bendix (red.): *Børnenes Æncyklopædi*, Gyldendal

Andersen, Benny 1964: *Den indre bowlerhat*, Borgens Forlag

Andersen, H. C. 1961: *Samlede eventyr*, Flensted

Andersen, Vita 1978: *Hold kæft og vær smuk*, Gyldendal

Andersson, Dag T. 2001: *Tingenes taushet, tingenes tale*, Solum Forlag

Appadurai, Arjun (red.) 1986: *Social Life of Things - Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press

Balle, Solvej 1993: *Ifølge loven*, Lindhardt og Ringhof

Barad, Karen 2012: *Intra-active entanglements – an interview with Karen Barad*, in *Kvinder, køn og forskning nr. 1-2 2012*, Sociologisk institut Københavns Universitet

Barthes, Roland 2004: *Forfatterens død og andre essays*, Gyldendal

Baudrillard, Jean 1994: *The Precision of Simulacra i Simulacra and simulation* [1981], The University of Michigan Press

Bellacasa, Maria Puig de la 2011: *Matters of care in technoscience: Assembling neglected things*, in *Social study science* 41, SAGE

Benjamin, Walter 1996: *Collected writings vol. 1 1913-1926*, The Belknap Press of Harvard University Press

_____. 1998: *Kunstværket i den tekniske reproducerbarheds tidsalder* [1936], Gyldendal

Bengtson, Søren Smedegaard 2012: *Metafysisk fænomenologi – Om tingenes fænomenologi i Graham Harmans fænomenologi*, in *Den menneskelige eksistens*, Aalborg Universitetsforlag

Bennett, Jane 2010: *Vibrant matter*, Duke University Press

Bille, Mikkel og Tim Flohr Sørensen 2012: *Materialitet – en indføring i kultur, identitet og teknologi*, Samfundslitteratur

Bodelsen, Anders 1968: *Rama Sama*, Thaning & Appel

Bogost, Ian 2012: *Alien phenomenology - or what it is like to be a thing*, University of Minnesota Press

Borum, Poul 1996: *Digte til musik*, Gyldendal

Borup, Anne 2005: *Den danske modernismekonstruktion. Ud af modernismen ind i litteraturen*, i *Modernismen til debat*, Gyldendal

Blok, Anders og Torben Elgaard Jensen 2009: *Bruno Latour – hybride tanker i en hybrid verden*, Hans Reitzels Forlag

Bredsdorff, Thomas 1967: *Sære fortællere*, Gyldendal

Brostrøm, Torben 2005: *Det umådelige mådehold* [1959], in *Modernismen til debat*, Gyldendal/Syddansk Universitetsforlag

Brorson, Hans Adolph 1734: *Op, al den ting, som Gud har gjort*, in *dendanske-salmebogonline.dk*

- Brown**, Bill 1998: *How to do things with things (a toy story)*, Critical Inquiry, vol. 24, No. 4
- _____. 2003: *A sense of things – the object matter of American literature*, The University of Chicago Press
- _____. 2004: *Thing theory* [2001], in *Things*, The University of Chicago Press
- Bruun Jensen**, Casper og Peter Lauritsen og Finn Olesen (red.) 2007: *Introduktion til STS*, [kapitel 8 af Danholt, Peter og Simon Kiillerich Madsen], Hans Reitzels Forlag
- Brøgger**, Suzanne 1973: *Fri os fra kærligheden*, Rhodos
- Bukdahl**, Lars 2011: *Minimalmaraton!*, i *Hvor lidt der skal til – en bog om Helle Helles forfatterskab*, Syddansk Universitetsforlag
- Bønnelycke**, Emil 1918: *ASFALTENS SANGE*, Nordiske Forfatters Forlag
- Busch**, Akiko 2004: *The uncommon life of common objects: essays on design and the everyday*, Metropolis Books
- Candlin**, Fiona and Raiford Guins 2009: *Introducing objects*, in *The Object reader*, Routledge
- Chemnitz**, Morten 2013: *Inden april*, Gyldendal
- Christensen**, Hans Jørn 1976: *Byggesjusk*, in *Læsninger i moderne lyrik 1*, Borgens Forlag
- Christensen**, Inger 1988: *Alfabet*, Gyldendal
- Critchley**, Simon 2005: *Things merely are – Philosophy in the poetry of Wallace Stevens*, Routledge
- de Man**, Paul 1979: *Autobiography as De-facement*, MLN, Vol. 94, No. 5, Comparative Literature
- Derrida**, Jacques 1997: *Of grammatology* [1967], The Johns Hopkins University Press
- Ditlevsen**, Tove 1955: *Kvindesind*, Has-selbach
- Frank**, Niels 2007: *Alt andet er løgn*, Gyldendal
- _____. 2011: *I privaten 1*, prmdn.dk, som vist 25.04.12
- Freud**, Sigmund 1998: *Det uhyggelige* [1919], Rævens Sorte Bibliotek
- _____. 1976: *Fetishism* [1927] i *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XXI (1927-1931)*, The Hogarth Press
- Frostholm**, Christian Yde 2012: *Things left behind*, Random Gardens
- Foss**, Christian Bang 2012: *Døden kører Audi*, Gyldendal
- Gelsted**, Otto 1923: *Jomfru Gloriant*, Levin og Munksgaard
- Glenn**, Joshua og Rob Walker (ed.) 2012: *Significant objects – 100 extraordinary stories about ordinary things*, Fantagraphics Books
- Gumbrecht**, Hans Ulrich 2004: *Production of Presence – What meaning cannot convey* Stanford University Press
- Grosz**, Elisabeth 2009: *The thing* [2001], i *The Object Reader*, Routledge
- Grotrian**, Simon 1990: *Fire*, Borgen
- Grøndahl**, Jens Christian 1984: *Kvinden i midten*, Vindrose
- Handesten**, Lars m.fl. 2007: *Dansk litteraturs historie 1960-2000, bind 5*, Gyldendal
- Harman**, Graham 2002: *Tool-beeing, Heidegger and the Metaphysics of Objects*, Open Court, Carus
- _____. 2005: *Guerrilla metaphysics – Phenomenology and the Carpentry of things*, Open Court
- _____. 2009: *Prince of networks – Bruno Latour and metaphysics*, re.press

- Heidegger**, Martin 1971: *The thing* [1951], in *The Object Reader*, Routledge [2009]
- _____. 2007: *Væren og tid* [1927], KLIM
- Hein**, Piet (Kumbel) 1960: *Gruk fra alle Aarene 1940-1960*, Gyldendal
- Hesselholdt**, Christina 1998: *Hovedstolen*, Rosinante
- Helle**, Helle 1993: *Eksempel på liv*, Lindhardt & Ringhof
- _____. 1999: *Hus og hjem*, Samleren
- _____. 2000: *Biler og dyr*, Samleren
- _____. 2002: *Forestillingen om et ukompliceret liv med en mand*, Samleren
- _____. 2005: *Rødby-Puttgarden*, Samleren
- _____. 2008: *Ned til hundene*, Samleren
- _____. 2011: *Dette burde skrive i nutid*, Samleren
- Holberg**, Ludvig 1970 [1723]: *Ludvig Holberg værker*, bind VI, Rosenkilde og Bagger
- Holst**, Knud 1963: *Dyret*, Borgen
- Høeck**, Klaus 1981: *Canzone*, Gyldendal
- _____. 1985: *Hjem*, Gyldendal
- _____. 2004: *Hsieh*, Gyldendal
- _____. 2004: *Palimpsest*, Gyldendal
- Højholt**, Per 1968: *Turbo*, Det Schønbergske Forlag
- _____. 1969: *6512*, Det Schønbergske Forlag
- _____. 1972: *Intethedens grimasser*, Det Schønbergske Forlag
- _____. 1974: *Volumen*, Det Schønbergske Forlag
- _____. 1978: *PRAKSIS, 2: Groteskens område*, Det Schønbergske Forlag
- _____. 1982: *PRAKSIS, 4: Lynmuseet og andre blindgyder*, Det Schønbergske Forlag
- _____. 1989a: *PRAKSIS, 8: Album, tumult*, Det Schønbergske Forlag
- _____. 1989b: *PRAKSIS, 9: Det Gentagnes musik*, Det Schønbergske Forlag
- _____. 1995: *PRAKSIS, 11: Lynskud*, Gyldendal
- _____. 1998: *Jeg – en sukkerskål*, [1968], i *Stenvaskeriet og andre stykker*, Gyldendal
- Illum** Hansen, Thomas og Martin Reng 2004: *Procesorienteret litteraturpædagogik*, Dansklærerforeningens forlag
- Jakobsen**, Claus Schatz 1999: *Kritikkens natur – Den økologiske vending i den akademiske litteraturkritik* in *Kritik* 140, Gyldendal
- Jessen**, Palle 2005: *Tingene*, Arena Dot-tir
- Juul**, Pia 2001: *Mit forfærdelige ansigt*, Tiderne skifter
- Johansen**, Jørgen Dines 1974: *"Maski-ne" og myte*, in *Roman roman*, Vintens forlag
- Joyce**, James 2002 [1922]: *Ulysses*, Gyldendal
- Jørgensen**, Bo Hakon 2003: *Intentionali-tet*, Syddansk Universitetsforlag
- Jørgensen**, Hans Otto 2012: *Springer*, Gyldendal
- Jørgensen**, Jens Anker (mfl. red.) 2005: *Hovedsporet*, Gyldendal
- Kjerkegaard**, Stefan 2007: *Ildspor*, Syd-dansk Universitetsforlag
- Klougart**, Josefine 2010: *Stigninger og fald*, Rosinante
- Langvad**, Maja Lee 2006: *Find Holger Danske*, Borgen
- Latour**, Bruno 1988: *Science in Action - How to Follow Scientists and Engineers through Society*, Harvard University Press

- _____. 1999: *Pandora's Hope: essays on the reality of science studies*, Harvard University Press
- _____. 2000: *The Berlin Key or How To Do Words With Things* [1992], i *Matter, materiality and modern culture*, Routledge
- _____. 2004: *Gabriel Tarde og det sociale endeligt*, [2001], i *Distinktion*, No. 9
- _____. 2005: *From realpolitik to dingpolitik or how to make things public*, in *The Object reader*, Routledge
- _____. 2006: *Vi har aldrig været moderne* [1996], Hans Reitzels Forlag
- _____. 2007: *TING – Hvorfor er dampen gået af kritikken? – Fra kendsgerninger til anliggender* [2004], Kunstakademiets arkitektskole
- _____. 2013: *An Inquiry into the Modes of Existence – an anthropology of the moderns*, Harvard University Press
- Laugesen**, Peter 1977: *Hamr og hak*, Borgen
- _____. 1989: *Nattur*, Borgen
- _____. 1997: *Pjaltetider*, Borgen
- _____. 2001: *Helt alene i hele verden og hip som ind i helvede*, Borgen
- _____. 2004: *Divanord*, Borgen
- _____. 2007: *Vejrudsigter*, Borgen
- Leth**, Jørgen 1967: *Sportsdigte*, Gyldendal
- Lovelock**, James 2000 [1979]. *Gaia: A New Look at Life on Earth* (3rd ed.). Oxford University Press
- Lukrets** 1998: *Om verdens natur* [50 BC], Det lille forlag
- Lindgren**, Astrid 2007: *Bogen om Pippi Langstrømpe* [1945-1948], Gyldendal
- Llambías**, Pablo Henrik 1997: *Rådhus*, Gyldendal
- Lyngsø**, Niels 1996: *Stof*, Gyldendal
- Marx**, Karl og Friedrich Engels 1948: *Det Kommunistiske Manifest* [1848], Forlaget Fremad
- _____. 1970: *Varens fetichkarakter og dens hemmelighed i Kapitalen 1. bog* [1885], Biblioteket Rhodos
- MacGregor**, Neil 2010: *A history of the world in 100 objects*, Penguin, BBC, British Museum
- Madsen**, Svend Åge 1963: *Besøget*, Gyldendal
- _____. 1964: *Lystbilleder*, Gyldendal
- _____. 1989: *At fortælle menneskene*, Gyldendal
- Malk de koijn** 2002: *Sneglzilla*, Genlyd
- McCarthy**, Mary 1966a: *Definition på oberstens biksebad* [1954], in *Tværtimod*, Arena
- _____. 1966b: *Kendsgerningen i romanen* [1960], in *Tværtimod*, Arena
- Miller**, Daniel 2008: *The comfort of things*, Polity Press
- Moestrup**, Mette 2006: *King size*, Gyldendal
- Mordhorst**, Camilla 2009a: *Genstandsfortællinger – fra Museum Wormianum til moderne museer*, Museum Tusculanums Forlag
- Nielsen**, Hans-Jørgen 1964: *at det at*, Gyldendal
- Nordbrandt**, Henrik 1980: *Forsvar for vinden under døren*, Brøndum
- Olsen**, Bjørnar 2010: *In defence of things*, AltaMira Press
- Perec**, George 1997: *Species of Spaces and Other Pieces*, Penguin
- Petersen**, Lene Adler 1980: *Ting – nogle parforhold*, Eks-skolens trykkeri
- Pierides**, Dean and Dan Woodman 2012: *Object-oriented sociology and organizing in the face of emergency: Bruno Latour, Graham Harman and the material turn*, in

The British Journal of Sociology 2012
Volume 63 Issue 4

Poulet, Georges 1969: *Phenomenology of reading*, i *New Literary History*, Vol. 1, No. 1, New and Old History, Johns Hopkins University Press

Rasmussen, Anders Juhl 2012: *Arena-modernisme*, Gyldendal

Rex, Jytte 1972: *Kvindernes bog*, Rhodos
_____. 1998: *På materialets betingelser*, i *Historier om nyere nordisk litteratur og kunst*, Gad

Richard, Anne Birgitte 1997: *Livet som ting i Nordisk kvindelitteraturhistorie*, Munksgaard og Rosinante

Rifbjerg, Klaus 1956: *Under vejr med mig selv*, Det Schønberske Forlag

_____. 1960: *Konfrontation*, Gyldendal

_____. 1964: *BOI-I-NG '64*, Gyldendal

_____. 1965: *Amagerdigte*, Gyldendal

_____. 1967: *Arkivet*, Gyldendal

_____. 1970: *Marts 1970*, Gyldendal

Robbe-Grillet, Alain 1965: *På vej mod en ny roman* [1963], Arena

Sarvig, Ole 2005: *Jeghuset* [1948], in *Digte*, Gyldendal

Sandbye, Mette 2007: *Kedelige billede - fotografiets snapshotæstetik*, Rævens Sorte Bibliotek

Sangild, Torben 2010: *Objektiv sensibilitet*, Multivers

Schou, Søren 1973: *Den slette reproduktion og den sentimentale revolte in Tekst-analyser*, Munksgaard

_____. 1999: *Det nye ved nyrealismen i Historier om nyere nordisk litteratur og kunst*, Gad

Seeberg, Peter 1974: *Dinosauriens sene eftermiddag*, Arena

_____. 1975: *Brikker af en verden - et katalog til Viborg Stiftsmuseums hovedetage*, Komplot

_____. og Katrine Ussing 2000: *Ting der måske forsvinder*, Gyldendal

Serup, Martin Glaz 2013: *Interview* i *Kristeligt Dagblad* 01.05.13

Shubidua 1977: *Shubidua 4* (LP), Polydor

Sigsgaard, Jens og Arne Ungermann 1942: *Palle alene i Verden*, Gyldendal

Simmel, Georg 1990: *The philosophy of money* [1907], Routledge

Skyum-Nielsen, Erik 1999: *Engle i sneen: lyrik og prosa i 90erne*, Gyldendal

Smith, Amalie 2012: *I civil*, Gyldendal

Sonnergaard, Jan 1997: *Radiator*, Gyldendal

Steen, Vagn 1964: *DIGTE?*, Gyldendal

Stidsen, Marianne 2010: *Når den personlige brist bliver til en massebevægelse*, kronik i *Information* 8. oktober 2010

Strid, Jakob Martin 2010: *Da lille Madsens hus blæste væk*, Gyldendal

Strandgaard, Charlotte 1966: *Afstande*, Borgen

Stjernfelt, Frederik 1996: *Underrets realisme - En lidet påagtet vending hos den sene Højholt*, i *Kritik* 124, Gyldendal

_____. 2008: *Admiral, bitumen, zodiak - Lille Klaus Høeck encyklopædi*, Gyldendal

Thøfner, Tomas 2010: *Punktum*, Borgen

Williams, William Carlos 1988: *The Wedge*, in *The collected poems of William Carlos Williams*, Volume II [1944], New directions

Strandgaard, Charlotte 1965: *Katalog*, Arena

_____. 1966: *Afstande*, Borgen

Thomsen, Søren Ulrik 1981: *City slang*, Vindrose

Turèll, Dan 1972: *SIDSTE FORESTILLING BEVIDSTLØSE TRANCEBILDER AF EKSPLODERENDE...*, Arena

_____. 1983: *Alhambra blues*, Borgen
Willumsen, Dorrit 1965: *Knagen*, Gyldendal
_____. 1974: *En værtindes smil*, Gyldendal
_____. 2011: *Pligten til lykke*, Gyldendal

Winther, Christian 1927: *Poetiske Skrifter bd. 2*, Holbergselskabet
Zangenberg, Mikkel Bruun 2005: *Samhedens genkomst i En tradition af opbrud*, Spring
Ørskov, Willy 1972: *Objekterne*, Borgen

Abstract, english

Litteraturens ting [both *Things of literature* and *The parliament of literature*] will present a new view on Danish literature in the period 1952-2013, namely the view of things. We tend to read literature with a main focus on what Alain Robbe-Grillet in the sixties called the 'panhuman thought'; that is what literature tells us about being human. When we see the study of literature as equivalent to the studies of humanism (sociology, psychology, semantics, epistemology, race, gender etc.), we make a human bias that emphasizes humans and neglects what's not human. Literature is obviously full of nonhumans too, and by combining theoretical knowledge and interpretational examples *Litteraturens ting* will introduce things and their way of being into literary interpretation.

Things do not uniquely relate to humans but also to other things, and *Litteraturens ting* will show how abstract concepts such as Bruno Latour's *Dingpolitik* and *Parliament of things* might be fulfilled in a palpable way in literature. This knowledge opens up new perspectives on issues counting congested environment, consumerism, accumulated waste, and how we might deal with the impact of these issues.

The dissertation incorporates theorists from many academic disciplines that hold a range of different approaches to the relation between humans and non-humans including: Anthropology (Daniel Miller), science studies (Bruno Latour), archeology (Bjørnar Olsen), philosophy (Graham Harman, Ian Bogost), political science (Jane Bennett) and literary studies (Bill Brown, Hans Ulrich Gumbrecht).

Litteraturens ting is an investigation in two separate volumes without priority, one which build up the concept of "træf" [encounter, strike] and one which delivers 100 analyses of Danish literature 1952-2013 in a vast number of genres. *Litteraturens ting* will tell how these evidently but overlooked things occur in literature and what literature tells about them – or to be more specific: How literature reactivates these apparently mute units and what literature might let them tell us.